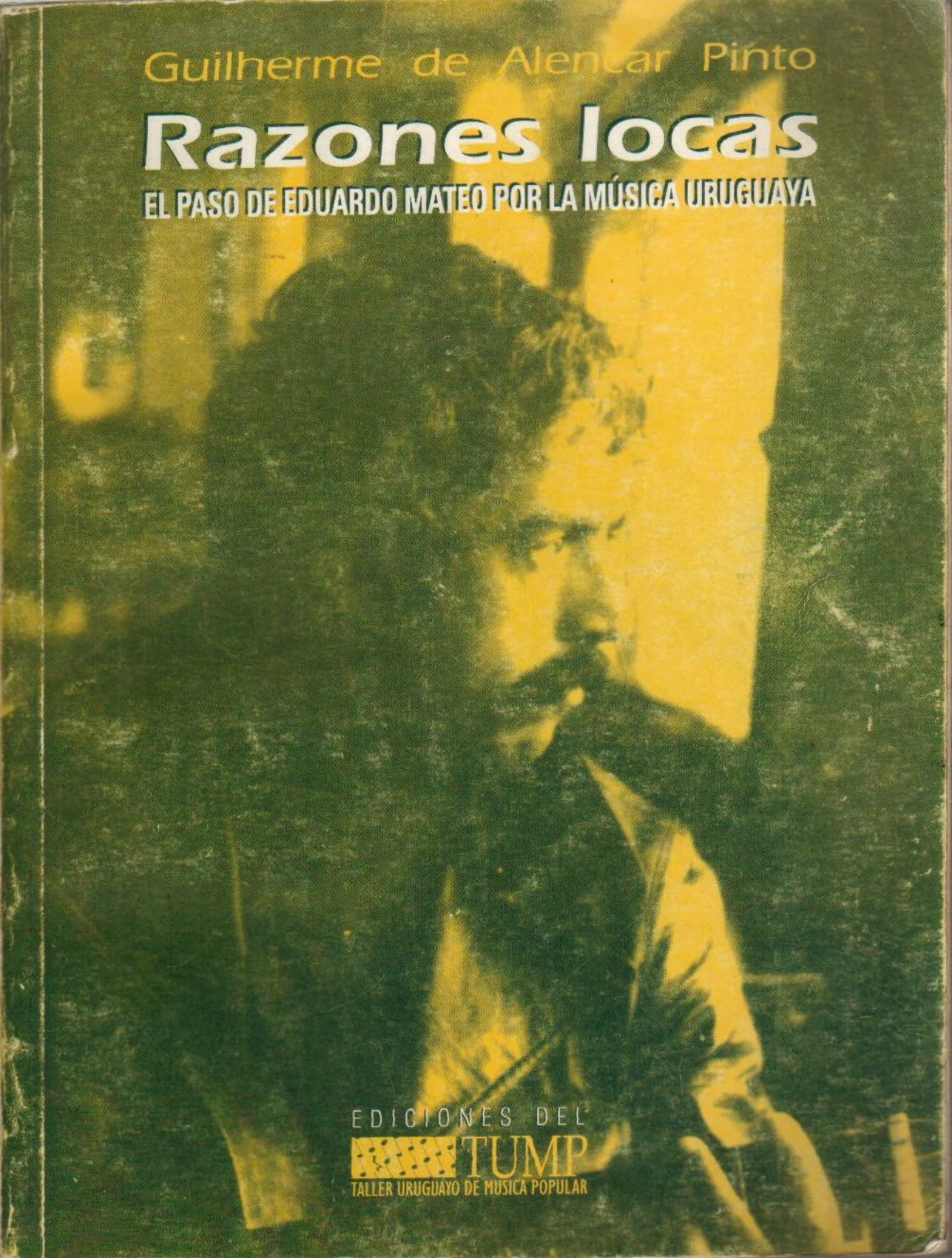
Guilherme de Alencar Pinto

# Razones locas

## EL PASO DE EDUARDO MATEO POR LA MÚSICA URUGUAYA



EDICIONES DEL
TUMP
TALLER URUGUAYO DE MUSICA POPULAR

# Razones Locas

Guilherme de Alencar Pinto

Guilherme de Alencar Pinto

# Razones locas

## EL PASO DE EDUARDO MATEO POR LA MÚSICA URUGUAYA

EDICIONES DEL
TUMP
TALLER URUGUAYO DE MUSICA POPULAR

MONTEVIDEO

© 1994 Productora Editorial y Metro
© 1995 Taller Uruguayo de Música Popular

1ª edición: Metro/Ediciones de la Pluma, 1994
2ª edición: Ediciones del TUMP, 1995

La 2ª edición es idéntica a la primera en lo que se refiere al texto de la Introducción y de los capítulos 1 a 26. Incluye un apéndice con datos averiguados con posterioridad a la edición original. Las fonografías, la lista de fuentes y los índices remisivos están actualizados.

Diseño de tapa, maqueta y armado: Metro
Foto de Mateo (tapa): Fernando Motta
Foto de Mateo (contratapa): Mario Marotta
Fotomecánica: Typeworks
Impresión: Urugraf (Blvr. José Batlle y Ordóñez 3206 bis esq. Emilio Raña, Montevideo)
Encuadernación: La Encuadernadora

ISBN 9974–7528–0–9

Depósito legal: 300581/95

Edición amparada en la art. 79 de la ley 13349

Se prohíbe sin excepción la reproducción parcial o completa de esta obra que carezca de autorización del editor.

TALLER URUGUAYO DE MÚSICA POPULAR
Chaná 1939
11200 Montevideo
Uruguay
*Tel. (598 2) 42 36 09*

ENTRE BRILLOS NOCTURNOS DE ENCANTO
Y RISAS Y PASOS AIRADOS
AHÍ VAN LAS RAZONES LOCAS
QUE VIVEN EN MÍ
LOCAS DE AMAR
VERSO FUGAZ
QUE CONFUNDE
A LAS ALMAS
POR DONDE ELLAS VAN

*de la letra de 'Sueño otoñal', de Mateo*

Para Edigar de Alencar, mi abuelo,
investigador de la música popular y del carnaval brasileños,
periodista y poeta, gran tipo de quien aprendí montones (1901–1993)

y para Mateo Wels.

# Índice


Introducción ..... 9
Agradecimientos ..... 11

1. Un hijo como don Eduardo ..... 13
2. O Bando de Orfeo ..... 19
3. Bossa Nova ..... 23
4. Los Malditos ..... 31
5. Los Conciertos Beat ..... 43
6. El Kinto ..... 55
7. Discodromo ..... 73
8. Horama ..... 77
9. El Kinto de la cabeza del señor Dictador ..... 87
10. Musicasión ..... 95
11. Metamorfosis ..... 105
12. Candombe-Beat ..... 113
13. Mateo solo bien se lame ..... 125
14. El martillo que golpea ..... 141
15. Mateo y Trasante ..... 151
16. Canto Popular ..... 163
17. Méndigo ..... 177
18. Horizontes ..... 189

19. Cuerpo y alma ..... 199
20. El retorno de los brujos ..... 209
21. Arranca la Máquina del Tiempo ..... 223
22. Colaboraciones ..... 241
23. Mal tiempo sobre Alchemia ..... 255
24. La mosca ..... 261
25. Los últimos meses ..... 275
26. «La muerte no existe» ..... 279

Apéndice: Algunos datos nuevos (2ª edición, 1995) ..... 293
Fonografía como intérprete ..... 301
Fonografía como autor ..... 307

Fuentes ..... 317
1. Materiales especialmente producidos para este trabajo ..... 317
2. Bibliografía ..... 320

Índices remisivos ..... 333
1. Índice onomástico ..... 333
2. Índice de composiciones musicales ..... 340
3. Índice de fonogramas ..... 342
4. Índice de espectáculos musicales ..... 343
5. Índice de obras teatrales ..... 344
6. Índice de películas ..... 344
7. Índice de programas radiofónicos ..... 344

# Introducción

Me enteré de la existencia de Mateo recién en 1984, cuando tuve la suerte de recibir, en Río de Janeiro, un ejemplar de **Cuerpo y alma** como regalo de Mariana Ingold desde el Uruguay. Lo conocí personalmente la primera vez que puse los pies en este país, en octubre del 85. En 1986, como productor artístico del primer fonograma de Mariana, tuve la oportunidad de trabajar con él. Fue una de las experiencias musicales más marcantes de mi vida. Ahí nos hicimos amigos, Mateo y yo. Tuvimos largas charlas, hicimos unas improvisaciones divagadísimas, alguna vez le presté mi apartamento para que él pudiera trabajar en algún arreglo. Al año y medio de amistad nos peleamos y nunca volvimos realmente a las buenas. Inclusive cuando lo visité en el Clínicas, en sus últimos días, el clima era de resentimiento.

La idea de este libro es viejísima. No bien conocí a Mateo y me di cuenta de que era más que un muy buen músico, entré a hacerle preguntas y a tratar de saber cosas sobre su pasado, sus ideas musicales, su forma de hacer las cosas. Pero la fui llevando con esa característica boludez yoruguo–brasileña y después me quedé esperando alguna mejoría en nuestras relaciones.

Ya me había dado cuenta de que la documentación existente sobre Mateo era casi nula. Debido a lo que siento como un triste complejo de inferioridad colonialista y subcolonialista, a muy pocos uruguayos se les ocurre que los eventos a su alrededor puedan entrar en la categoría de «Historia», y como tal llegar a ser objeto de estudio. En la empresa fonográfica Sondor, después de meses de búsqueda infructuosa, me comunicaron desolados que ya no están las fichas de ventas previas a octubre del 90. Ninguna otra institución conserva el dato. En Canal 12, si voy a tratar de averiguar la fecha en la que se trasmitió determinado programa, lo mejor que me pueden ofrecer es el número de teléfono de un veterano con buena memoria. Aparentemente, ningún canal conserva las cintas de video con las contadísimas apariciones de Mateo en estudios de televisión. No hay noticia de dónde anda el archivo de cintas de Radio Ariel, y están perdidos los viejos yingles grabados por Jorge Lencina con los mejores músicos del país. Muchas grabaciones de Mateo que quedaron afuera de sus fonogramas fueron borradas por los estudios para reutilización de las cintas, por razones económicas comprensibles pero, de todos modos, lamentables. La

bibliografía existente es parca y superficial, y la investigación en la Biblioteca Nacional fue de lo más complicada, debido a que cantidad de volúmenes de diarios fueron mutilados por usuarios desconsiderados, y por problemas varios derivados del destrato gubernamental a la institución y sus funcionarios.

La muerte de Mateo encendió la alarma: quedaba poco más que la memoria de la gente, y esa gente comprendía tipos no menos divagados que el propio sujeto de mi investigación. Cada mes perdido sería un punto ganado por el olvido. Así que ya en mayo del 90 me metí de cabeza (bah, en las horas libres que me concedía la maldita necesidad de supervivencia) en un laburo que terminó ocupándome por cuatro años.

Mi principal fuente fueron entrevistas con 102 personas, realizadas por escrito o grabadas en un total de 63 horas de casetes. Muchas veces, la voz, la palabra directa de esas personas era claramente más interesante que la síntesis que yo pudiera hacer, así que con frecuencia les cedo el paso. Cada vez que aparece una cita sin especificación de fuente, son palabras sacadas de esas entrevistas. Casi todas las entrevistas realizadas especialmente para este libro fueron hechas por mí, pero algunas pocas tuvieron como reporteras a Mariana Ingold y María Noel Bergeret. En el texto, mi palabra aparece con tipografía normal, las citas aparecen en *itálica*, y en las entrevistas (originales para este libro o no), la voz de los entrevistadores se distingue en **negrita**.

Como en cualquier entrevista periodística grabada, la «transcripción» fue también un trabajo de síntesis y un «emprolijamiento», enderezando el sentido de esas cosas inconexas que dichas parecen muy razonables pero escritas no quieren decir nada. Me tomé también la libertad de corregir algún dato: si uno, por ejemplo, me habla del programa **Discodromo** de «Roberto» Castillo, pongo directamente «Rubén Castillo». Justifico el procedimiento con que lo que importa primariamente, en el caso, es el dato de quién fue el conductor de **Discodromo**, y no el de que al entrevistado le falló la memoria. Del mismo modo, si algún entrevistado habla de un evento que ocurrió «allá por el 67, 68», y yo de alguna forma puedo comprobar que ocurrió en el 68, pongo directamente «ocurrió en el 68». Llegué a agregar inclusive correcciones aportadas por los mismos entrevistados en conversaciones posteriores. Creo que estos procedimientos no traicionan a los entrevistados. Obviamente, si el entrevistado dice que **Discodromo** estaba conducido por Jorge Vaeza, o que el evento del 68 ocurrió en el 63, el procedimiento es distinto: esos pasajes fueron simplemente omitidos del texto. La idea es que los datos que figuran, independientemente de que hable yo o alguno de los entrevistados, sean lo más cercano que pude llegar a la «verdad». Las opiniones fueron mantenidas independientemente de que yo estuviera de acuerdo con ellas o no, siempre que las juzgara relevantes. En algún caso, alguna opinión relevante se encuentra sutilmente enredada con datos inexactos o imprecisos. En estos casos agregué notas con las observaciones correspondientes. Cuando no tuve ninguna razón para creerle más a una fuente que a otra contradictoria, opté por incluir a ambas. Las citas de fuentes impresas son literales, preservando inclusive los errores de ortografía o de otro tipo de sus apariciones originales.

Este libro tiene como motivación personal, tal vez, las ganas de retribuir a lo que la música de Mateo y mi contacto personal con él me aportaron. Parte también de constatar que ese tipo de contacto directo incidió posiblemente más que la audición de sus fonogramas o sus espectáculos en la propagación de su influencia en la música uruguaya. Las grabaciones están ahí, pocas pero notables. Existen grabaciones de mala calidad técnica de unas cuantas de sus presentaciones. Videos —por desgracia— poco más que nada. Y lo otro, lo irremediablemente perdido para los que no llegaron a conocerlo bien —su presencia—, es una de las cosas que trato de dejar plasmadas, como un pobre sucedáneo, en estas páginas.

# Agradecimientos

La mayoría de los entrevistados fueron masacrados a preguntas sobre cualquier cosa y en diversas oportunidades. Muchos aportaron, por fuera de las entrevistas, informaciones preciosas, indicaciones sobre cómo ubicar a otras personas, grabaciones, fotos, fotocopias y libros. Hubo inclusive quienes estuvieron alertas y me llamaron espontáneamente cuando se hicieron de algún dato que podía ser relevante. Agradezco pilones a todos ellos (una lista completa de toda esa gente se encuentra al final, en «Fuentes»). Bárbara Rodríguez realizó a medias conmigo todo el laburo de investigación en la Biblioteca Nacional. Guillermo Lamolle ayudó en la investigación en la Biblioteca, y además realizó conmigo los índices remisivos (que contaron con la colaboración de Irene Caballero). Marcelo Pereira hizo un cuidado trabajo de revisión, y además de él aportaron importantes sugerencias al texto Jaime Roos, Ney Peraza, Bárbara Rodríguez, Estela Magnone, Fernando Ulivi, Álvaro Mezzeta, Carlos Giráldez y Helena Corbellini. La forma última del texto es mía.

Me cuesta imaginar haber escrito este libro sin la colaboración del Centro Uruguay Independiente (CUI), que propició muchas de las condiciones de trabajo. Y hubiera sido imposible editarlo por primera vez sin el aporte de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU). Esta edición contó con el apoyo imprescindible de Productora Editorial. Agradezco también las múltiples maneras en que ayudaron las siguientes personas, instituciones y empresas: Tabaré Aguiar, Hugo Alfaro, Milita Alfaro, Álvaro «Tito» Angeriz, Ignacio Arcos, Ángel Atienza, Tony Baglivi, Héctor Bardanca, Gustavo Barone, Germán Barreto, Lea Bensasson, María Noel Bergeret, Chiche Beya, Alcira Blanco, Miguel Bodola, Sergio Boffano, Walter Bordoni, Laura Bouzas, Álvaro Brunini, Leo Calicchio, César Campodónico, Laura Canoura, Matilde Capurro, Raquel Capurro, Alfonso Carbone, Raúl Castro, Nelson Caula, Adriana Chan, Gloria Charquero, Fernando Condon, Silvia Costa, Carlos Cotelo, Juan Croatto, Leonardo Croatto, Cuco, Víctor Cunha, Carlos da Silveira, Jorge Damseaux, Eduardo Darnauchans, Felicia de Azevedo, Oscar de León, Mariano del Mazo, Jorge Denevi, Josefina Dorci, Adriana Ducret, Marcelino Duffau, Andrés Echevarría, Roberto Elissalde, Vasco Elola, Manuel Espasandín, Chiquito Facal, Ricardo Farías, Jorge Fernández, Mónica Ferrando, Beatriz Fuentes, Rodolfo Fuentes, Ro-

sita Fuentes, Marcos Gabay, Jorge Galemire, Norma Galfetti, Claudia García, Mauricio García, Gato Eduardo, Cacho Giménez, Luis Giménez, Nelly Giménez de Durán, Miriam Gleijer, Gustavo Goldman, Guillermo González, Marcela González, Mariela González, Jorge Graf, Gonzalo Gravina, Daniel Grigera, Antonio Grompone, Pepe Guerra, Omar Herrera, Mayra Hugo, Antonio Iglesias, Arturo Ingold, Daniel Jacques, Hugo Jacques, Henry Jasa, Joyce, León Jurburg, Luis Jure, Claudio Kleiman, Graciela Koster, Diego Kusznir, Dante Lagarde, Rosario Lazaroff, Jorge Lencina, Nedda Lorenti, Renée López de Magariños, Valeria Lynch, Macachín, Macunaíma, Raúl Magariños (h), Raúl Magariños (p), Yamandú Mandracho, Elena Mañosa, Mónica Maristain, Mario Marotta, Alicia Martínez, Tato Martínez, Carlos Martins, Hebe Mauri, Lili Mehler, Edith Mercader, Margarita Méndez, Mirta, Raúl Monteiro, Fernando Motta, Virginia Mujica, Wilson Negreyra, Pepe Núñez, Catarina Barbosa de Oliveira, Rubén Olivera, Tato Olmos, Carmen Orguet, Héber Ottonello, Graciela Paraskevaídis, Gerardo Pasarisa, Tato Peirano, Julia Peraza, Héctor Perazzo, Mario Pereira, Enrique Pereyra, Sylvia Pereyra, Freddy Pérez, Olga Picún, Alicia Pietrafesa, Renée Pietrafesa, Ivan S. Pinto, Pancho Prieto, Leonel Puig, Andrés Recagno, Alberto Restuccia, Luis Restuccia, Francisco Rey, Enrique Riesco, Flavia Ripa, Perla Rissio, Eduardo Rivero, Chico Rodrigues, Charo Rodríguez, Elbio Rodríguez, Juan Manuel Rodríguez, Universindo Rodríguez, Cata Roos, Georges Roos, Yamandú Roos, Andrés Sanabria, Diego Sánchez, Carlos Sandroni, Mariana Sarli, Miguel Sarli, Juan José Saturno, Cuque Sclavo, Marildete Nogueira da Silva, Till Silva, Ernesto «Yayo» Silveira, Ingrid Siri, Ernesto Soca, Yola de Soca, Ana Solari, Jorge «Tufi» Solari, Luis Stolovich, Ana Laura Suescun, Maorik Techeira, Fernando Torrado, Elías Turubich, Mauricio Ubal, Jorge Vaeza, Silvana Vaeza, Jaime Vázquez, Charlee Velázquez, Martha Vidal, Andrea Villaverde, Guillermo Waksman, Enrique Weitzner, Mónica Willengton, Julio Zabaleta, Guillermo Zapiola, AUDEM, Ayuí–Tacuabé, Biblioteca Nacional, Brecha, Cinemateca Uruguaya, Editorial Dos Puntos, Ingeniería de Sistemas, La Batuta, LB Producciones, Mediocampo Producciones, Palacio de la Música, Sondor, Taller de Comunicación y TUMP.

# 1
# Un hijo como don Eduardo

El marido de doña Yolanda Rodrigues Collares es Eugenio, el único sobreviviente de los doce hermanos López Jara. Muy equitativamente distribuidos en seis varones y seis mujeres, procedían de Solís de Mataojo, departamento de Lavalleja. El mayor de todos tocaba la cordeona verdulera, y cada tanto le daba por hacer serenatas (el repertorio incluía el 'Danubio azul'). Cierta noche osó molestar el sueño del patrón de la hermana Silvia, quien era un señor músico. Y bienhumorado: Eduardo Fabini salió a la terraza a «contestar» con su violín.

YOLANDA RODRIGUES COLLARES —*A Silvia le encantaba cómo él tocaba el violín y el piano. Entonces ella me decía: «Ay, cuando yo tenga mi hijo, lo voy a llamar Eduardo, para que sea músico como don Eduardo.»*

Silvia dio muestras de palabra, determinación y suerte. En 1938 se muda para Montevideo, al año siguiente se casa con Ángel Manuel Mateo Alonzo, y Ángel Eduardo Mateo López nace el 19 de setiembre de 1940, en el Hospital Pereira Rossell. Dos vecinos y colegas de Manolo Mateo guardan impresiones de su carácter y de su actividad como feriante.

**—¿El viejo era bohemio, decía usted?**
ANTONIO «NENUCHO» BALBI —*Sí, sí. Íbamos al mercado. Teníamos puesto. Y bueno, era medio bandido.*
FERNANDO PRIETO —*Picarón.*
NENUCHO —*Ahí está, viejos de antes. Porque acá en Montevideo si no sos bandido no podés subsistir, ¿no es así?*
**—Pero ¿pícaro en qué sentido?**
PRIETO —*Picaflor.*
NENUCHO —*En hacer alguna cosita, en ser rápido, ligero.*
PRIETO —*Bandidón.*
NENUCHO —*Comprar bien. No sé si conocés tú el mercado. Es bravo, ¿viste? Y él hacía siempre...*

PRIETO —*...buenas compras. Él compraba a dos y vendía a dieciséis. Era hábil pa' comprar.*
NENUCHO —*Él siempre mostraba el paco, ¿viste? El paco de plata, del dinero. Él lo mostraba, y los canarios eran medio...*
PRIETO —*Dentro del paco había papeles de diario recortados.*

Cuando Eduardo nació, la recién constituida familia vivía en Duvimioso Terra y Bulevar España, pero pronto se mudaron para el Reducto, a la calle Pando. Cuando se volvieron a mudar, para Larrañaga[1] y Plácido Ellauri, ya había nacido el hermano Carlos, y el núcleo familiar se completaría en 1947 con el nacimiento de Teresa. La madre de Manuel, la española Rosario Alonzo, también vivía con ellos. En las siguientes mudanzas (Marco Bruto, Bustamante) la familia Mateo ya no se apartaría de esa zona entre Pocitos y Buceo.

ESTELA MAGNONE —*Mateo me contó una vez la primera vez que él había escuchado música en vivo. Él tenía tres años y su madre lo había llevado al Parque Rodó a escuchar a la Banda Municipal, creo. Me contó incluso cómo iba vestido él: con un pantaloncito corto y una gorrita, de la mano de su mamá. Y entonces la orquesta había tocado el 'Bolero' de Ravel, y él me dijo que durante toda la obra él había estado agarrado de la mano de su madre temblando todo el tiempo. Ésa había sido la primera vez en su vida que él escuchó música en vivo. En la época en que Mateo iba mucho a casa, y comía en casa, y me pedía muchas veces plata, un día cobró en AGADU una suma importante de dinero y entonces me regaló un disco de obras de piano de Ravel, tocadas por Martha Argerich*[2].

Habrá sido la primera vez que Eduardo tomó conciencia de escuchar música a lo grande, formalmente. Pero su familia lo cercaba de música por todos lados. El padre era carnavalero. La madre tenía dotes de cantante y llegó a hacer alguna incursión *amateur* por la Radio Nacional. Un tío, Tito (casado con Julia López, hermana de Silvia), tenía un grupo de música brasileña, Los Ases Cariocas, y tocaba pandero (incluidos todos los malabarismos de sambista, que enseñó a Eduardo). Ese Tito (se llamaba Jorge Giménez) era, además, candombero de Ansina, y no un cualquiera: integrando el «clan» de los Giménez, era el hermano mayor de Julio Giménez (que después fue famoso como director de la comparsa Fantasía Negra), y se le recuerda como un excelente tambor bombo.[3] Tito era presencia constante y marcante en las frecuentes grandes reuniones familiares de los López Jara, donde el centro estaba en la música.

YOLANDA —*A Manolo le gustaba mucho el tango, a Silvia también, y cantábamos el 'Cuartito azul'*[4]*, 'El pañuelito'*[5]*, entre todos. Hacíamos todo en coros, como tenía que ser, la primera y la segunda voz... Eran unas fiestas preciosas.*

Como era el tiempo de Romeo Gavioli, cuando el tango y el candombe se entreveraban, en las festicholas no faltaban los tambores, y quien no tenía uno batucaba en las sillas y las mesas.

CARLITOS MATEO —*El viejo tenía la noción de los tres tamboriles. A Mateo, cuando era muy*

1. Actual Avda. Dr. Luis A. de Herrera.
2. 'Gaspard de la nuit', 'Sonatine', 'Valses nobles et sentimentales'. Deutsche Grammophon, 2530 540, 1975.
3. No es el mismo Jorge Giménez cantante, que salió en conjuntos lubolos. El tío de Mateo falleció precozmente, con edad de 30 años.
4. Letra: Mario Battistella, música: Marianito Mores.
5. L: Coria Peñaloza, m: Juan de Dios Filiberto.

*chico, le regalaron un tamboril. Cuando el viejo iba al tablado o iban a los desfiles de carnaval, él llevaba el tamborcito de él y tocaba. Después el viejo ya compró los tres tamboriles grandes, y ahí tendríamos unos ocho o diez años, y en todas las fiestas salíamos a tocar, ¿no? El que sabía tocar más era mi hermano y se revolvía ahí con los amigos y con el viejo, y yo siempre acompañaba. Como yo era petiso, agarraba el tamboril chico. Y el viejo tocaba el grande, y él el repique, que era el que dominaba.*

TERESA MATEO —*En fiestas —1º de mayo, 25 de agosto— era la familia Mateo que salía toda a la calle a tocar tamboriles, a alegrar el barrio. Salíamos todos, mi padre, mis hermanos y yo, con mis primos, los hijos de Yolanda.*
**—¿Vos salías también?**
TERESA —*Ah, sí.*
**—Mujer tamborilera, eso no hay mucho.**
TERESA —*Hasta ahora. Me falta sólo el color, como se dice, para tamborilear lindo y bailar. Pero me gusta, me gusta. Yo te digo: a mí me gusta toda clase de música, desde el candombe hasta el clásico. Yo empecé a estudiar piano cuando tenía 6 años. E hice hasta 8º año de piano. Ya me estaba preparando para recibirme de piano cuando pasé seis meses con hepatitis, y ahí fue que empecé a dejar el entusiasmo aquél que tenía. Pero de solfeo me recibí. El 18 de agosto del 62, en el Conservatorio Musical Schubert. En ese momento fue muy nombrado, porque era la primer profesora que iban a ver recibirse de 15 años. Parte de cosas que Eduardo aprendió fue conmigo. Yo empecé a enseñarle la teoría. Primer año de solfeo, se lo enseñé yo.*[6]

Eduardo y Carlos hicieron la primaria en la escuela nº 98, Juan Zorrilla de San Martín, en Julio César y Rivera.

MAURICIO ALMADA —**¿Te gustaba la escuela cuando eras chico? ¿Te gustaba ir a la escuela?**
MATEO —*No, no.*
ALMADA —**¿Te portabas mal?**
MATEO —*Sí.*
ALMADA —**¿Qué cosas hacías, por ejemplo?**
MATEO —*¡Qué sé yo lo que hacía! Jugaba a las figuritas, me distraía, copiaba, no hacía los deberes, era horrible en conducta. Y por ende en todo, ¿no?* [ALMADA & REY, 1986]

Una compañera de clase recuerda a Mateo de pibe:

MARITZA FANTI —*Un chico despierto, con una alegría de vivir... Yo, el recuerdo que tengo es de un chiquilín que siempre estaba alegre. Siempre sonriendo. Nunca lo vi de mal humor. Muy bandido. Muy bandido. Ya de chico le gustaban las niñas. Te tiraba del pelo, y te tiraba bolitas de papel, siempre haciendo rezongar a la maestra. Él nunca podía estar quieto. Pero ya te digo: muy respetuoso, ¿no? Nunca un mal gesto. Al revés. Amoroso. Como compañero, divino. Yo tengo un recuerdo muy lindo de él. Hice 5º y 6º de primaria con él. Y ahí después nos despedimos.*

CARLITOS —*Una cosa que no se veía cuando éramos grandes: éramos muy hermanos. Jugábamos al fútbol, él jugaba de puntero izquierdo, yo jugaba de puntero derecho. Y cuando se armaban líos, en las peleas de la salida de la escuela, contra quien fuera, éramos los dos siempre.*

6. La fascinación de Eduardo por los estudios de la hermana se revela, inclusive, en su preocupación por adornar el muy prolijo cuaderno de solfeo de Teresa: ilustraba cada capítulo con dibujos coloreados de instrumentos musicales.

*Si del otro lado había uno sólo, igual: siempre los dos. Éramos a muerte, cosa que después cuando fuimos grandes, yo agarré para un lado y él para el otro, ¿no?*

*De niños teníamos una murga de botijas. Era una murga que nos juntábamos seis, siete botijas. Yo tendría seis, siete años, y él tendría ocho. Teníamos unas canciones complicadas que unas las traía el viejo, que también andaba en murgas. Otras eran canciones más de botijas, canciones cortitas y eso. De esas, Eduardo hacía alguna letra, y si era otro, era uno que llamábamos Carlos, que era el más grande, tenía diez. Música no, porque la música era obtenida por la música popular del momento, ¿no?, lo que escuchabas en la radio o algo así. Los demás éramos todos más chicos, y acompañábamos.*

**—¿Y Mateo ahí qué hacía? ¿Cantaba?**

CARLITOS —*Él cantaba, y siempre tocaba la parte del redoblante, porque siempre era la parte difícil. Y era el guía, el guía en organizar la cuestión de canto y todo. Que es lo que hizo siempre, él fue guía siempre, ¿no? Él tenía condiciones de guía.*

**—¿Y qué hacían, tocaban en la cuadra?**

CARLITOS —*Exacto, tocábamos en la cuadra, pedíamos un vintén pa' la murga. Nos hacían cantar. Y teníamos un repertorio, cuatro o cinco canciones. Y al año siguiente lo renovábamos.*

El padre de Mateo salió como segundo en la murga Don Bochinche y Compañía, y también participó en la *troupe* Un Real al 69. Manolo Mateo proveyó, vía Eduardo, parte del repertorio de esa murguita infantil de la que nadie se acuerda el nombre. Eduardo recordaba una joyita llamada 'Pepián Pietrafesa', que está en los orígenes de su gusto por los trabalenguas y aliteraciones:

MATEO —*«Pepián Pietrafesa/persona pensante/pasando penurias/pudo percibir/paté paternales/por puro perjuro/permanentemente/Pepián Pietrafesa/por puro perjuro/pasó por pobrete/por no pignorar/Pusiéronle precio/por tan poca plata/por poppopulante/precio pagará.» Era, ¡impresionante, vó!* [BARDANCA, 1988, p. 16]

De la murga infantil al carnaval oficial fue un paso:

CARLITOS —*Ponele, a los catorce o quince años, 1955, por ahí, él salía en carnaval, una murga que salía mi viejo que no sé cuál es, que lo llevaban y él tocaba el redoblante y lo amasijaba, ¿no? El gran problema era conseguir un permiso, porque era menor, me acuerdo. Hubo unos líos bárbaros, y después no sé qué pasó. De esa murga no me acuerdo de nada.*

El tío Eugenio, marido de Yolanda, era marino, y en 1954, a la vuelta de un viaje a Estados Unidos, aprovechó las paradas en los puertos de Recife, Salvador, Río y Santos para aprovisionarse de discos brasileños. A Mateo lo fanatizaron los de Waldyr Azevedo, tocando un instrumento que él no conocía, el *cavaquinho*[7]. Pronto le compraron uno, cuyas cuerdas se fueron rompiendo progresivamente. Con la una que quedó aprendió a tocar 'Cuando llora la milonga' [8] y siguió con los choros y sambas de Waldyr.[9]

7. El *cavaquinho* es un instrumento de la familia de la guitarra, más chico que ésta, con cuatro cuerdas. Oriundo de Portugal, se convirtió en el instrumento emblemático de varios géneros populares brasileños (el choro, el samba-canción de las últimas décadas, el samba de pagode, las congadas y los *moçambiques*). Es virtualmente el mismo instrumento que en Estados Unidos recibió el nombre de *ukulele*.
8. L: Luis Mario; m: Juan de Dios Filiberto.
9. La discoteca de la familia de Mateo, actualmente en propiedad de sus tíos Yolanda y Eugenio, incluye discos de 78 rpm de rumbas, tangos, fox trots, canciones estadounidenses, Oscar Alemán, los Orefiche's Havana Cuban Boys, candombes y valses por Romeo Gavioli, y música brasileña diversa (Ângela Maria, Marlene, Aloysio e seu Conjunto, Paulicio Teixeira, Silvio Caldas, Carlos Galhardo, Nora Ney). Particularmente relevantes:
Waldyr Azevedo, 'Delicado' (baión)/'Vê se gostas' (choro), Continental, 16.314, Brasil;

CARLITOS —*A los catorce, quince años nos mudamos para Marco Bruto y José Pedro Varela*[10]. *Ahí fue cuando nos separamos: yo me quedé en la barra ahí de la esquina, que teníamos el cuadro de fútbol, y él se fue a la barra del café, que era más de cantarola, ¿viste?*

La barra de vecinos le dio a Mateo las primeras oportunidades de volcar su interés por la música y los instrumentos brasileños. Su amigo Juan Manuel Acosta lo presentó a Robert «Buby» Paolillo, probablemente en 1957. Con dos muchachos más, todos de Pocitos–Buceo–Malvín, armaron un grupito en los moldes de Os Demônios da Garoa[11]. Os Demônios estaban haciendo furor en Brasil, y Mateo los había conocido en alguna de sus temporadas anuales en Montevideo, yendo a verlos a Radio Carve y a la Casa de Galicia[12]. En los mismos locales también pudo ver al virtuoso guitarrista brasileño Bola Sete.

BUBY PAOLILLO —*Era un bando típico, con un surdo, pandeiro, y un agogó o un afoshé*[13]... *Mateo tocaba el* pandeiro. *Con una gran intuición para arreglos de voces y para un poco dirigir el grupo. Y nosotros disfrutábamos muchísimo con el grupo. Inclusive yo conseguí unas actuaciones en un boliche que no me acuerdo el nombre, en frente al Hotel Carrasco, que estuvimos allí un tiempo. Cierto día llega al ensayo con un* cavaquinho. *Y: «Bueno, ¿y qué sabés tocar?» «No, nada, pero dame unos días», dijo. Y yo creo que pasó una semana, y a la semana ya llegó tocando. Ya ahí se vislumbraba, digamos, la gran calidad y la gran facilidad para la música en todo sentido, ¿no?*

Quien le daba una mano a Mateo con las posiciones en el *cavaquinho* —ya debidamente encordado—, era otro vecino, dos años mayor que él, Arnoldo Chuster.

ARNOLDO CHUSTER —*En ese tiempo él ya le pegaba muy bien al pandero. Yo tenía como dos años ya de estudio de guitarra con profesor. Pero tocaba clásico. Yo vivía acá en Baldomir 2429, casi Obligado. Él venía a mi casa y escuchábamos en la radio música brasilera, y empezábamos a sacar los tonitos con la guitarra. Y yo le enseñé los primeros tonos, y cómo hacerlos, cómo dividirlos, cómo copiarlos del disco, que sonaran igual, buscarle la posición, la inversión de acorde y todo eso, ¿no? Yo tomaba la leche en la casa de él, pasábamos tardes enteras ahí.*

---

íd., 'Brincando com o cavaquinho' (choro)/'Dezoito quilates' (baión), Continental, 16.721, Brasil;

íd., 'Quitandinha'/'Vai por mim' (ambos sin indicación de género), Continental, 16.287, Brasil;

íd., 'Pisa mansinho'/'Pedacinhos de céu', Continental, 16.369, Brasil;

4 Ases e 1 Coringa, 'Derramaro o gas' (coco, Zé Dantas–Luís Gonzaga)/'Zabumba' (Bob Nelson), RCA Victor, 80–0671, Brasil;

Isaura García com regional, 'Vamos passear no bosque' (marcha)/'Eu não sou louco' (samba), RCA, 80–0625, Brasil;

Canhoto e seu regional, 'Jambalaya'/'Bye bye blues', RCA Victor, 80–1161, Brasil;

Trío Los Panchos, 'Cristo do Rio'/'Tú, sólo tú', Columbia, 39956, Estados Unidos;

Washington Oreiro y su orquesta, 'Nada' (guaracha, Rafael Hernández) —canta Pedro Ferreira—/'No somos nada' (baión, A. Leti–A. Pernas) —canta Guillermo Aguirre—, Sondor, 5346.

10. Marco Bruto 1524. Varela es la actual Demóstenes.
11. «Los Demonios de la Llovizna» sacaron su nombre de la condición climática más característica de San Pablo. Formado en 1943, el grupo fue, en asociación con el cantante y compositor Adoniran Barbosa, responsable de la difusión nacional del samba paulista, explotando un estilo desprolijo, con letras gramaticalmente «erradas», y que se identificaba con los barrios más populares de la metrópoli brasileña. Eran un grupo vocal–instrumental, como muchos que proliferaban y tenían éxito en Brasil en la época. Todos los integrantes cantaban, y los arreglos vocales eran bastante elaborados. Tenía, por otro lado, una formación instrumental de «regionales» (así se decían los grupos de música típica del sureste brasileño), con guitarras, *cavaquinho* y percusión liviana.
12. Dieciocho de Julio 1471 B.
13. Instrumento afro–brasileño, lo mismo que *piano de cuía*. Tiene la forma de una maraca, con la calabaza envuelta en una red holgada de hilos de algodón, y pequeños bucios (o cuentas de plástico) en las intersecciones de las mallas. El sonido se produce por frotación de los bucios con la superficie (rayada) de la calabaza.

La abuela Rosario era enfermera del hospital Fermín Ferreira. La recuerdan como un personalidad muy fuerte, y con Eduardo tenían una relación especialmente afectiva. Ella fue quien le regaló a Mateo la primera guitarra.

TERESA —*Él tocaba cualquier cosa. Porque 'tábamos en una reunión, él agarraba la guitarra. Aparte mi mamá era muy, también, de que tocara y tocara, e inventarle cosas. Payar e inventar cualquier pavada, alegrar las fiestas, los cumpleaños, era muy de mi madre.*
**—¿Y Eduardo acompañaba a la mamá de ustedes?**
TERESA —*Sí. Cualquier cosa que él hacía: «Vieja, vieja, vení, mirá lo que estoy tocando.» Y a ella le gustaba cantar.*

Eduardo y Carlitos fueron al Liceo Joaquín Suárez.

ALMADA —**¿Y en el liceo?**
MATEO —*También, el peor de la clase.* [ALMADA & REY, 1986]

CARLITOS —*Él hizo hasta el segundo, yo seguí hasta cuarto. Él no quería estudiar, y había un vecino que tenía una marmolería sintética, y lo empleó ahí. Él trabajó un año, una cuestión así.*

MATEO —*Mi primer trabajo fue de relojero y mi segundo trabajo fue de apicultor.* [UBAL, 1987]

ARNOLDO —*Nunca le gustó trabajar, realmente, ¿eh? Eso sí, nunca quiso. En ese tiempo éramos muy pobres. A la vuelta de casa hay una fábrica de miel. Y yo hablé con los dueños, que eran conocidos, y le conseguí un empleo ahí. Pero era más lo que estaba en mi casa con la radio y sacando tonos. Para él la pasión era la música.*

CARLITOS —*En la esquina de José Pedro Varela y Luis Alberto de Herrera había un café, Layva, donde se creó el club Layva de básquetbol. A ese mismo café es que iba Francisco Amor, un cantante muy famoso de aquella época, por la canción 'Malambo' —folclore, ¿no?—. Francisco Amor entonaba y no lo paraba nadie, y cantaba. Y en ese café fue que se reunieron Eduardo, Arnoldo, Cheché Santos —el negrito, terrible voz—, el Chiquito y el Yeye Facal —eran dos hermanos— y Villarreal. Los mayores tomaban alguna copa y se ponían a cantar, hacían comida, y todos escuchando. Tocaba el tamborcito alguno que tenía las condiciones, alguno cantaba, «Oh, qué bien». El Cheché Santos tenía unos agudos que entraba a subir y no lo paraba nadie. Precioso cómo cantaba. Empezaron a cantar medio juntos en el café, en seguida se dieron cuenta de que podían hacer un grupito. Así surgió el Bando de Orfeo.*

# 2
# O Bando de Orfeo

En agosto de 1959 se estrena en el cine Coventry **Orfeo negro**, una premiadísima película musical ambientada en Río de Janeiro.[1] Basada en una obra de teatro de Vinícius de Moraes (quien entonces vivía en Montevideo, con el cargo de vice-cónsul), difundía una visión romántica de la favela, plena de mulatas y mulatos esculturales y deslumbrantes paisajes. Otro gran atractivo eran las canciones con música de dos relativamente jóvenes compositores que empezaban a dar vuelta a la música brasuca: Antônio Carlos Jobim y Luiz Bonfá.

Mateo y su barra de amigos y vecinos corrieron a verla. Además de impresionarse con una respetable colección de temas,[2] encontraron la inspiración para bautizar el conjunto que estaba ensayando por lo menos desde mediados del 58. El resto del nombre provenía del Bando da Lua, que acompañara a Carmem Miranda. Quedó O Bando de Orfeo, así, bilingüe (en portugués moderno tendría que ser «de Orfeu»).

ARNOLDO CHUSTER —*La primera mano quien nos la dio fue un moreno que se llamaba Meme Yofre, que tocaba la guitarra muy pero muy bien. Nos dio una gran mano para empezar a incursionar en la música brasilera, porque no era fácil. Teníamos que competir con varios grupos buenos. Nos enseñaba los acordes, cómo hacerlos. Y sacábamos los temas de Demônios da Garoa. Los copiábamos de los discos, de la radio y de lo que podíamos. Yo escribía las letras en un papel muy grande en la pared —digamos la fonética, porque no hablábamos portugués ni uno—, y los tonos encima. Todo ese trabajo lo tomábamos en mi casa, sí.*

1. **Orfeu Negro**, dirigida por el francés Marcel Camus. Es una coproducción francoitalobrasileña de 1959. La banda de sonido fue editada en Uruguay en LD Philips, B 76470 R, 1959.
2. Las canciones de la película eran 'A felicidade', 'Frevo' y 'O nosso amor' (todas de Vinícius de Moraes y Jobim), y 'Manhã de Carnaval' y 'Samba de Orfeu' (ambas de Antônio María y Bonfá). Aparecían cantadas por Agostinho dos Santos y Elisete Cardoso. En guitarras estaban Bonfá y Roberto Menescal. Éste usaba la *batida* guitarrística que le enseñara João Gilberto, siendo esta ocasión, probablemente, la primera vez en que Mateo escuchó lo que vendría a llamarse *bossa nova*. La música estaba tan en el espíritu bossanovístico que 'Manhã de Carnaval', 'A felicidade' y 'O nosso amor' fueron grabados por João Gilberto en un *extended play*.

**—¿Quién se tomaba a cargo la dirección musical del grupo?**

JOSÉ MANUEL «YEYE» FACAL —*Mateo. Él era el que llevaba la voz cantante de la cosa. Eduardo andaba por la calle, siempre estaba carburando letras, siempre estaba chiflando, tarareando o pensando cómo iba a tratar de cambiar una canción que salía de arreglar para hacerla más llamativa. Él siempre iba soñando con la música.*

El dinamismo y la vivacidad de Mateo terminaron cautivando el corazón de una vecina, dos años menor que él. Nancy Charquero tenía 18 años cuando se ennoviaron en 1960.

NANCY CHARQUERO —*Lo nuestro fue muy especial y muy fuerte, ¿no? Además era un pegote infernal. Lo que más me atraía de él era la simpatía, la alegría con la que convivía él permanentemente. Él estaba siempre alegre, siempre sonriendo, siempre mostrando las perlas —como yo le decía, porque él tenía una hermosa dentadura—. Era sincero, tranquilo, nunca estaba enojado. Y muy buena persona. Siempre estaba preparado para ayudar a un amigo, siempre estaba preparado para ayudar a alguien. Nunca fue materialista, nunca se fijó en el dinero, nunca quiso fortuna. Y eso creo que lo mantuvo hasta último momento. Era un gran tipo. En su casa y eso, bueno: tal vez al ser músico, se levantaba tarde, de repente mucho mucho la familia no comprendía su actitud. Lo que pasa es que nació siendo músico. Él, yo creo que en vez de llorar, cantó cuando nació. Sí, porque la música era su vida, su sangre. Creo que él no quiso nada más que la música en la vida. Nada. No tuvo otro afecto más profundo que el afecto que le tuvo a la música.*

Esa misma vitalidad podía generar, ya entonces, una profunda impresión en los músicos que tocaban con Mateo, especialmente en los más jóvenes, como Hugo Santos. «Checheé» Santos, cuando se formó el Bando de Orfeo, era cantante de boleros.

HUGO «CHECHÉ» SANTOS —*Yo nací en 1941. Mateo era un año mayor que yo. Con Eduardo prácticamente nos iniciamos juntos. Él era un músico intuitivo, un genio de esos como muy rara vez salen. Él era muy buen percusionista. Tocaba un tambor solo, como usan los cubanos. Y tocaba muy bien el* pandeiro. *Pero lo tocaba y lo tocaba, ya así, como medio malabarista, era. Después, sin estudio, él tocaba la guitarra por oído. Era un músico nato, nato. Era un poco el alma máter de todos nosotros, ¿no?, un chico muy pujante, muy renovador, muy vivo en la parte musical, un tipo muy capaz. Él era el que arreglaba las voces. Ya armonizaba, sin saberlo. Un monstruo.*

La integración del Bando de Orfeo quedó así: Arnoldo en guitarra (inicialmente acústica), Mateo en *cavaquinho*, Víctor Villarreal en afoshé y maracas, Chiquito Facal en pandero y tambor, Cheché Santos en *tantã* [3] y surdo. Santos hacía la mayoría de los solos vocales, pero Chiquito también intervenía como solista. Yeye Facal no tocaba nada: era el presentador y animador del grupo. El repertorio —como en el anterior grupo, el de Buby Paolillo— era casi todo de los Demônios da Garoa.

TERESA MATEO —*Yo tendría doce años cuando Bando de Orfeo ensayaba en mi casa, ahí en Marco Bruto, los lunes, miércoles y viernes. Entonces toda la gente iba a mirar, todo el barrio, porque la verdad, eran los Demônios da Garoa uruguayos. Quedaban por la calle, en la vereda. Y —viveza de mi hermano Carlos y mía— un día nos ocurrió poner sillas y cobrar la entrada. Mi hermano era el portero y yo era la que acomodaba las sillas. La muchachada bailaba. Jun-*

3. El *tantã* es un tambor de forma cilíndrica, menor que el surdo, que se toca con las manos, colgado del cuello, característico de los pequeños grupos de samba (hoy día en desuso).

*tábamos buena platita y les íbamos dando. Y de ahí surgió la primer vestimenta que salieron. Que fue pantalón marrón y camisa elegida por mí, estampada con flores en* beige, *marrón y verde.*

El Bando de Orfeo pasó un par de años trabajando en forma semi–*amateur*, en cumpleaños y fiestas. Actuaban también en el Parque Rodó, tipo callejeros, mangueando plata para mejorar el instrumental. Tocaban con mucha frecuencia en el Layva, ya que el padre de Eduardo era dirigente del club. Manolo Mateo puso al Bando como una especie de conjunto residente, y en carnaval, en el tablado del Layva, los «Demônios da Garoa uruguayos» actuaban durante las esperas, entre grupo y grupo.

MARIO FACAL —*Yo salía con ellos, iba casi a todo lugar con ellos. Yo era chico. Yo ahora tengo 41. Hugo Santos tocaba el surdo, aparte de cantar. Casi en la última canción, él me prestaba el surdo y los acompañaba yo. Había un tablado en José Pedro Varela y Larrañaga,*[4] *y vinieron Os Demônios da Garoa a actuar.*
YEYE —*Cuando llegaron los Demônios da Garoa en el tablado 'tábamos actuando nosotros. Y los tipos se quedaron ahí a escuchar, y dijeron: «Ahora que tocamos nosotros, vamos a tocar igual que ustedes.»* [risa]
MARIO —*Porque era una réplica.*
YEYE —*Inclusive fue muy lindo, porque cuando ellos actuaron, invitaron a que actuaran todos juntos en algunas canciones.*

Probablemente emocionados y gratamente sorprendidos de encontrar un tal fanatismo en un paisito como Uruguay, los Demônios dejaron algunos de sus instrumentos como regalo para el Bando: un afoshé y un par de maracas.

Entre los muchachos del barrio que iban a ver las presentaciones del Bando de Orfeo hubo uno que pronto se hizo muy amigo de Mateo y fue fundamental en su vida y su carrera.

RUBEN RADA —*A Mateo lo escuchaba tocar con el Bando de Orfeo. Y bueno, impresionante, tocando 'Iracema'*[5]*, esas cosas.*

**—¿Profesionalmente cómo le iba al Bando de Orfeo? ¿Daba dinero?**
YEYE —*No. Al no estar afiliados a la Asociación de Músicos, entonces era un poquito más bien de contrabando que se trabajaba, ¿no? Y a las casas les convenía, porque nos pagaban menos. Era como de relleno la cosa. Monetariamente, económicamente, daba como para el gasto de la noche.*
**—¿Pero se tocaba bastante?**
YEYE —*Se tocaba bastante, sí, sí. Si tocaba el Bando de Orfeo todo el mundo lo iba a ver, porque era el conjunto del barrio, ¿te das cuenta?*

*Después yo me ennovié y me casé. Y me desligué. Y aparte el conjunto no necesitaba un animador efectivo. Ellos se fueron a Punta del Este a hacer una serie de actuaciones. Y tuvieron bastante éxito.*

El representante fue un tal Alvariza, que los contrató después de una actuación exitosa en la Fonoplatea de CX 14 El Espectador, para el programa de Hugo Mañán, en 1960 o 1961. Por esa época, Mateo tocaba la guitarra acústica, y Arnoldo la eléctrica y el bajo. El

4. El tablado del Club Layva.
5. Samba de Adoniran Barbosa, 1956. Integraba el repertorio de los Demônios da Garoa.

grupo ya no se limitaba al samba paulista, incluyendo una música brasileña más actualizada y también boleros y «melódico». Parte de la actuación de CX 14 fue grabada en acetato, y ese disquito de un solo ejemplar[6] fue usado para difusión y les permitió a los muchachos trascender el ámbito barrial. Grabaron un yingle para una fábrica de telas, canjeado por mercadería (gracias a lo que pasaron a vestirse con más categoría). Alvariza les consiguió actuaciones en diversas localidades de Cerro Largo, Rivera, Florida, Canelones y San José, y temporadas largas en el restorán La Paloma (Malvín), en Perico 7 (Curva del Ensueño). Finalmente, el Bando llegó al Columbia Palace Hotel. Parecería que el grupo llegó a funcionar económicamente. Tomando en cuenta solamente las escasas actuaciones cobradas por intermedio de la Asociación Uruguaya de Músicos (AUDEM), cada integrante del Bando cobró un promedio mensual de $ 166,35 en febrero y marzo de 1961.[7]

ARNOLDO — *Llegamos a comprar un buen equipo, y buenos parlantes, porque al final llevábamos todo nosotros, ¿no? En el Columbia empezamos tocando para un público finísimo. Ya ahí nos vestíamos muy bien, y mismo se nos facilitó ropa y un crédito e instrumentos. Ya cambió la cosa.*

No queda registro ni memoria de cuánto tiempo actuó el Bando de Orfeo. El grupo dejó de existir entre 1962 y 1964. Arnoldo parte para un fugaz período en Argentina, en el que trabajó en el Club del Clan junto a Palito Ortega.

CHECHÉ —*Había distintas ideas. El Bando era muy rudimentario, y Eduardo había avanzado. Ya pensaba en el* bossa nova, *no había tanto lugar para el Bando.*

ARNOLDO —*Ya el Bando de Orfeo había decaído, y Mateo se tiró como compositor. Ya estaba componiendo. Y además tocaba muy bien.*

6. Aparentemente perdido.
7. Equivalentes actualmente a US$ 114,00 (acá y en todas las siguientes menciones a valores concretos de dinero, «actualmente» hace referencia al valor en marzo de 1994, calculado por el IPC según datos de la DGEC, y convertido a dólares al cambio promedio de ese mismo mes).

# 3
# Bossa Nova

Mateo se enloqueció con João Gilberto. A partir de ahí se volcó entero a desenmarañar la compleja sencillez del maestro brasileño en su novedoso mundo de pequeñeces vocales y acordes disonantes condimentando la *batida* que definió la *bossa nova*.[1] Hay muchos rasgos en común en las personalidades (e incluso en las biografías) de Mateo y João. Son personas cautivantes, magnéticas, capaces de crear una onda de fanatismo a su alrededor —propagado mucho más por contacto directo que por los medios masivos—, haciendo que se les perdone y tolere toda clase de abusos; la imagen de excéntricos, generando un rico anecdotario y también la duda en los potenciales espectadores sobre qué es lo que

1. João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira nació en 1931 en Bahía. Mucho de lo que después caracterizó la *bossa nova* ya estaba pronto cuando João difundió su estética y su idiosincrasia. Antônio Carlos «Tom» Jobim, Newton Mendonça, Johnny Alf, João Donato y Luiz Bonfá habían pasado buena parte de los años 50 perfeccionándose en las últimas ondas en armonía, melodía y arreglos, y mezclándolas con el samba. Los modismos penetraban sea filtrados por el bolero —un género que a esa altura era (y sigue siendo) muy practicado en Brasil—, sea directamente desde los centros de poder cultural, a través de cantantes de voz suave y gran repercusión popular como Frank Sinatra y Nat «King» Cole, o de productos más subterráneos, como el *cool jazz* de George Shearing, Stan Kenton, Lennie Tristano, Gerry Mulligan y Lee Konitz. João Gilberto apareció aportando lo que faltaba: su característica «batida» en la guitarra, su canto que revaloriza lo chiquito y lo sutil, y una estética de austeridad, que imponía a los músicos acompañantes y a sus arregladores. Alrededor de João apareció toda una barra de figuras más jóvenes que aprendieron de él, lo copiaron y lo idolatraron incluso antes de que él grabara por primera vez bajo su propio nombre, en 1958. Estos nuevos nombres incluyeron a Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal y el letrista Ronaldo Bôscoli. Un poco después surgieron otros personajes importantes como Edu Lobo, Baden Powell, Jorge Ben y Elis Regina.

Pronto se escindió el movimiento. Ya en 1964 (año del golpe militar en Brasil) se distinguía una línea politizada, explícitamente opositora, y que renegó del *cool* joãogilbertiano, poco apto para el tono de protesta que buscaban. Otro grupo también se apartó de ese camino de radical austeridad, pero para otro lado: se acercaron al *jazz*, formando tríos y cuartetos instrumentales que trasponían al samba los modelos de Oscar Peterson y John Coltrane. Fue lo que algunos llamaron la *hard bossa*, de grupos como Zimbo Trio, Trio Walter Wanderley, Jongo Trio, Sambalanço Trio y Milton Banana Trio. Mateo se copaba especialmente con el Tamba Trio, que lo inspiró para algunos arreglos de El Kinto, y con el Bossa Três, en el que le llamaba la atención la batería compleja e irregular de Edison Machado.

puede suceder sobre el escenario; la impermeabilidad a la opinión de los demás y la total intransigencia en lo estético; la obsesión por la música relegando las dimensiones política y social; la tendencia a mirar las cosas por su lado «lindo».

Evidentemente, Mateo no fue el único por acá en morirse con la *bossa*. El nuevo género tenía todo para cautivar a montones de músicos profesionales. Lo que sonaba en la noche montevideana de los 50 era prácticamente el mismo alimento digerido por los futuros bossanovistas: samba, *jazz* «blanco» y boleros. Desde un punto de vista pragmático y superficial, la *bossa* aliaba la suavidad requerida por los patrones y clientes de la noche a cierta complejidad y *swing* como para que se disfrutara lo que se tocaba. Más profundamente, era el encuentro de una austeridad y de una rítmica muy latinoamericanas con los que eran entonces los signos de modernidad, oriundos por supuesto de Estados Unidos. Lo latinoamericano ganaba por primera vez aires de vanguardia a nivel internacional.

ROBERTO GALLETTI —*Los músicos de esa generación 'tábamos estudiando, recién. Cuando 'tás escuchando los discos que conseguíamos acá: «Che, mirá qué cosa más linda, el Tamba. El Zimbo, mirá qué lindo salió.» Milton Banana Trio... Elis Regina no existía aún. Linda época, ¿viste?*

De todos modos, a Mateo le quedaba un buen camino antes de dominar el género que ahora lo fascinaba. En su etapa Demônios da Garoa, había sido atrapado por los dos instrumentos emblemáticos de lo que la *bossa nova* supuestamente dejó para atrás: el *cavaquinho* y el pandero. Si pudo convertirse en el guitarrista del Bando de Orfeo fue un poco gracias a que apareció, siempre en la vecindad, alguien capacitado a dar un buen empujón al joven candidato a bossanovista.

GERMÁN REYNA —*Yo fui amigo de la familia. Yo vivía en Rivera y Larrañaga, y tenía ahí una academia de guitarra. Tenía un trío, Los Halcones Negros, el cual tenía algún suceso. Entonces había una barra de la calle Rivera y Larrañaga, y teníamos puntos de reuniones de la muchachada, y 'tábamos muy unidos. Nos seguían a nosotros, en el sentido artístico. Él tenía un conjunto de música brasilera. Y todos los días venía a aprender conmigo la guitarra. Eso fue en el año 60. 'Tuvo un año y dos meses, creo.*

**—¿Él ya tocaba algo de guitarra en ese tiempo?**

REYNA —*Tocaba, sí. Pero no tenía conocimiento de armonía. Tocaba de oído, aquello de haber aprendido unos tonos y, realmente, ya de por sí tenía escondido un músico adentro, ¿no? Él había conseguido un libro italiano de tonos. Entonces yo le decía: «No precisás ese libro.» Porque yo realmente sabía cómo armar la base de todo. Yo tengo una fórmula que es fácil, muy sencilla. Y bueno, y de ahí partimos. Yo le enseñaba a armonizar. Yo tenía mucho conocimiento de armonía, justamente por haber estado en tu país. Allá en San Pablo, un moreno, Silva, fue quien me enseñó armonía. En el tiempo del famoso cuarteto Os Cariocas, Os Titulares do Ritmo, Ângela Maria, Ivon Cúri, de un montón de gente de aquella época. Los Halcones Negros fuimos muy adelantados, con guitarra y cantando. Era una de trabajar con acordes de trecena a las dos guitarras... Bueno, diríamos, con Eduardo tuvimos de esa amistad. Yo le tenía mucho cariño. Y nunca le cobré un peso. Nunca nada. Tocábamos todos los días. Todos los días.*

**—¿Qué tipo de cosas tocaban?**

REYNA —*De todo. Música brasilera, hacíamos, justamente. El tiempo en que empezó João Gilberto. Yo estaba en una* boîte, *y él pasaba de noche. Era un estudioso y tenía inventiva propia, pero la inventiva propia parte del conocimiento, ¿no?*

ARNOLDO CHUSTER —*Germán Reyna nos pasó todo lo que nos faltaba de música, porque nos*

*faltaba mucho, realmente, ¿no? Nos pasó todas esas armonías complicadas, porque Germán la verdad que es una persona que sabe mucho. En ese tiempo, para nosotros, fue una mano impresionante.*

Surgen entonces los primeros intentos de composiciones de Mateo.

**—¿Vos recordás más o menos qué tipo de cosas componía él en esa etapa?**

ARNOLDO —*Siempre dentro de la música brasilera. Todo lo que hacía era en armonías americanas y difíciles, y ya se tiró para el lado americanizado, digamos, de la guitarra, ¿no? Siempre buscando formas de acordes raros.*

YEYE FACAL —*Él mismo se fue perfeccionando. Porque era un bocho. Para la música era un fuera de serie, ¿no? Él era así, muy multifacético. De pronto tocaba un candombe, como de pronto te hacía un bolero, como de pronto te tocaba un tango. No se quedaba anquilosado como aquél que se dedicó al tango, vamos a suponer, y escribió y cantó y leyó tangos toda la vida. No, no, no. A él le interesaba todo. Te das cuenta, música que a él le entraba por un oído, no le salía por el otro y le quedaba metida adentro de la cabeza. Le gustaba todo.*

EDUARDO USETA —*Con Mateo somos prácticamente de la misma edad, de la misma generación. Y vivimos momentos juntos. Yo recuerdo que allá por el año 61, 62, yo trabajaba en el hotel Victoria Plaza, y había un trío de música, digamos, romántica. Que había un colombiano, un boliviano y un argentino. Que hacían música tipo Trío Los Panchos, ¿viste?, una cosa así, boleros y esas cosas. Yo tocaba en el bar del hotel y alternaba con este trío. Yo tocaba solo la guitarra y cantaba. Yo ya lo conocía a Mateo, pero habíamos charlado unas veces, nada más. Me llamaba la atención que él iba siempre a escuchar a esta gente, y muy perfectamente vestido, ¿no? Era una cosa... Su saquito* sport, *su corbatita, la camisa bien planchadita y todo, bien afeitadito, ¿no? Todo bien. Y a él le gustaba mucho ese trío, que además era realmente muy bueno: tenía un guitarrista entre ellos, un boliviano, que tocaba muy bien.*

NANCY CHARQUERO —*Después de dejar el Bando de Orfeo, él hacía mucha práctica de guitarra con los discos del Trío Los Panchos. Y formó un cuarteto. Había una chica que cantaba, dos chicos más y Mateo. Todos cantaban. Hacían música más bien así, romántica. Hacían temas de los TNT, de Los Cinco Latinos, algunos avisos publicitarios. Pero duró poco ese conjunto.*

Mateo estaba tocando música bailable en Dominó[2], cuando le sale, a principios de 1964, un laburo cuya responsabilidad casi lo sobrepasa: incursionar como guitarrista de un *show* bailable por el sur brasileño. La iniciativa fue del cantante uruguayo radicado en Curitiba Gonzalo Cortese, quien reunió una banda con músicos de Montevideo y Porto Alegre. De acá fueron el trompetista italiano Marciabelli y los bateristas Jorge Alcaraz y Aníbal «Conejo» Cisneros (este último también cantante y cómico). La orquesta se complementó con músicos de Porto Alegre, el acordeonista Popovski, la cantante Jane, un bajista y un trombonista de quienes nadie se acuerda cómo se llamaban. A ellos se sumaba un malabarista chino. Para bancarse las muchas horas diarias de actuación, los músicos se repartían en dos bandas menores que se alternaban en un repertorio variado, con énfasis en los boleros.

MATEO —*Estuvimos cinco meses de gira y recorrimos ciento cincuenta ciudades entre Porto Alegre y San Pablo. Íbamos en un ómnibus y estábamos un día en cada ciudad. Ahí aprendí*

2. Dominó se ubicaba en Pza. Independencia 1380bis.

*un poco más... Además el brasilero es un tipo increíble y te enseña, se siente muy orgulloso de que te guste su música... Y cómo tocan la guitarra!* [DA SILVEIRA, 1984a]

JORGE ALCARAZ —*Eran tres músicos brasileros, pero había dos que eran músicos músicos músicos: Popovski y el trombonista. Los dos eran fanáticos del jazz, y como a mí me gustaba el jazz hice buena amistad con ellos. Y Mateo era el que estaba empezando a rumbear en la cosa. Y los primeros pasos de Mateo ahí con esa gente, me puedo acordar que hubieron ciertas discrepancias, porque los brasileros tenían esa cosa, el sobreentendido de que el otro músico que está tocando tenía que adaptarse. Ellos se adaptaban porque ellos eran jazzistas, y los jazzistas generalmente, por las implicancias mismo de las músicas, ya desarrollan su sentido auditivo y musical más que los otros músicos. Y si bien se ensayó un repertorio que iba a estarse recordando todas las noches, los brasileros hacían unas mezclas ahí. Ahí entonces Mateo se quedaba en blanco y muchas veces muy disgustado, pobre, porque los brasileros le gritaban:* «Ê, rapaz, vai pegar o tom ou não vai pegar o tom?» *Pero eso le hizo bien a Mateo, porque fue desarrollando sus cualidades —que ya las tenía — auditivas, de captar un tono rápidamente sin que le dijeran. Al final del período Mateo ya estaba ducho en la cosa ésa.*

Económicamente no le fue nada mal a Mateo. Remitió dinero a Nancy y se pudo traer de Brasil su primera guitarra eléctrica (una recordada guitarra marrón de brazo ancho), lo cual le permitió, a partir de ahí, trabajar más regularmente.

ALCARAZ —*Después 'tuvimos trabajando cerca de un año en un lugar que acá tenía un gran auge, en esos años 64, 65, por ahí, se llamaba Chez Carlos. Era en Carrasco. Mateo y yo trabajábamos con un grupo nuevo, que éramos como seis. Bueno, y ahí yo me quedé como un par de años, pero Mateo, no sé por qué causa, después se fue de ahí.*

Más o menos al año de volver de Brasil, en 1965 o 66, Mateo tuvo otro encuentro importante para su formación bossanovística, con el guitarrista paulista Ylzo Prestes, que pasó una larga temporada en Montevideo.

MIGUEL MATTOS —*Ylzo Prestes vino con uno que tocaba el acordeón y le decían Xique–Xique. Y un baterista que se llamaba Farias. Eran los tres brasileros. Este Ylzo tocaba la guitarra que era un disparate, era un avión, o sea, tocaba muy moderno, con acordes muy modernos, que en aquella época nadie tocaba así. Y fue el que le enseñó a Mateo todo lo que supo después, de ritmos y de acordes y de todas esas cosas.*

HÉCTOR CARDARELLO —*Ylzo Prestes tocaba como los dioses. Todo lo que hacía era samba–canción y* bossa nova. *Vinícius de Moraes, Astrud Gilberto, Jobim, todo ese tipo de temas. Yo le conseguí trabajo a Ylzo Prestes en Orfeo Negro*[3]*. Mateo quedaba maravillado, y empezó a hacerse amigo de él. Y de noche Ylzo Prestes tocaba 3 días en Orfeo Negro y 3 días en el Club de París. Mateo esperaba hasta el final de la noche para que Ylzo le pasara acordes, le pasara armonías.*

El hecho fue que, al cabo de ese intensivo período de aprendizaje, al poco tiempo de práctica Mateo era algo más que un excelente imitador de la «batida» de João Gilberto. Fue, a mi criterio, el mejor guitarrista de *bossa nova* después del mismísimo João. Alberto Magnone, que en la época era guitarrista, lo vio tocar varias veces en la década del 60.

3. Orfeo Negro fue el boliche donde se gestaron algunos de los movimientos relevantes en la música uruguaya en los años 60. Quedaba en Juan María Pérez 6436, entre Córcega y Havre.

ALBERTO MAGNONE —*Lo conocí como guitarrista de* bossa nova. *Era una bestia. Él cantaba algunas cosas de Gilberto. Pero fundamentalmente lo que alucinaba era cómo tocaba la guitarra, ¿no? Evidentemente él había llegado a una maestría tocando música brasileña, en una especie de tradición muy fuerte que tenía que ver con el* jazz, *¿no? Tocaba como un maestro, realmente. O sea, no era que tocaba más o menos bien la guitarra. No. Uno se daba cuenta en seguida de que él dominaba perfectamente ese lenguaje. Ese camino y toda la forma de armonizar no tenían secreto para él. Los bajos que ponía él* eran *esos bajos. Los mismos que podía poner un guitarrista brasilero. Pero él los ponía no porque se los copiara, sino porque ya sabía que iba.*[4] *Yo pienso que un poco a partir de ahí empezó a buscar algo nuevo, ¿no? Una vez que llegó a dominar algo realmente, de esa forma...*

GALLETTI —*Bueno, yo conocí a Mateo en el año 64. Mateo venía de Brasil en esa época —según él, ¿viste? — Yo creo que lo conocí en Radio Ariel*[5]. *Porque yo estaba grabando un yingle ahí con alguien, creo que fue con* [Enrique] *De Boni, con Antonio Lagarde —que no es Daniel Lagarde, es el hermano —, con Telele* [Camagini], *que es un pianista uruguayo que también tocaba el vibráfono y cantaba. Ahora vive en París. Y ahí me acuerdo que surgió Eduardo. Tan lindo que tocó con nosotros, ¿viste? No me acuerdo si tocó en el yingle, o de qué modo se dio que tocara en Radio Ariel con nosotros. Y dijo: «Ah, bueno, yo me integro acá. Yo quiero hacer un conjunto acá con ustedes. Ustedes tocan muy bien, y yo toco muy bien.» «Y bueno, vamos a hacer un conjunto, si vos decís.» Venía de Brasil. Para nosotros una persona que venía del extranjero, y tocando bien la guitarra... Muy bien, ¿sabés? Venía con lindas armonías, con buen* feeling, *con buena presencia él, y con muchas ganas, con mucha juventud, sonriente... Venía divino. Nosotros 'tábamos más lindos que él, aun. 'Tábamos en plenitud. No habíamos ido a Brasil, ¿entendés? 'Tábamos recién mamando de acá las cositas allá, y él viene de allá con Xique–Xique, e hicimos un cuadrito precioso, un quinteto. Omega, se llamó. Con intenciones de viajar y todo. Teníamos una cinta que hasta hace poco yo la quise recuperar. Eduardo, gran armonista. Y a mí: rítmicamente yo. Nunca he tenido problemas técnicos, ¿viste? Y Antonio Lagarde, buen bajista... Una belleza, verdad.*

**—¿Mateo ya hacía músicas de él?**

GALLETTI —*No. Tocaba todos temas así, y muy lindos, con mucho gusto. Mateo tocó mucho por ahí solo, ¿viste? Omega no tocó un carajo. ¡Qué iba a tocar! Omega grabó una cinta, una cantidad de temas montados, ensayados, para mandar a Europa. En aquella época pensábamos ir a España. Mirá cómo era: Telele se iba para España. Entonces dijo: «Bueno. Eso suena precioso, loco. Dame una cinta, vamo a grabar. Y yo voy para allá e intento ubicarlos, y a ver qué pasa.» Un «demo», como se llamaría hoy día. Entonces se grabó un par de temitas de* bossa, *un cha–chá, un rocanrol, 'Cinco por cuatro'*[6] *—ya trabajábamos en otros tiempos, ¿viste? —, un tango... Toda la variedad de música que se hacía acá en ese momento. A mi entender esa grabación fue tan linda... No comercialmente, por algo nunca sufrió nada, menos mal, la felicito a España, porque evidentemente grabar en consola Sony 'Cinco por cuatro' para un*

4. Mateo era modesto al respecto. Cuentan sus amigos, los hermanos Julio y Guillermo Pelossi, de cuando el padre de ellos lo perseguía para que le enseñara 'Desafinado', en los años 70:
GUILLERMO PELOSSI —*Un día papá le dice: «¿Porque hace quince años que lo quiero sacar y no puedo!»*
JULIO PELOSSI —*«¿Y yo hace veinte!», dice Mateo.*
5. Radio Ariel quedaba en la calle Olimar (actual calle Germán Barbato). Era propiedad de Jorge Batlle, y fue vendida en 1975, convirtiéndose en la actual radio Continente, CX 10. Entre los técnicos de grabación en Ariel estaba, todavía adolescente, Gastón «Dino» Ciarlo.
6. Era así que llamaban por aquí al famoso tema de Paul Desmond, 'Take Five', popularizado por el cuarteto de Dave Brubeck a partir de 1959.

*contrato de baile de sala de jugatina no podés de ninguna manera. Loco, yo voy a España a trabajar profesionalmente, «¿Y qué tocás?» «'Cinco por cuatro'.» ¡No! Tenés que ser Morello primero, ¿viste?, tenés que ser Brubeck, entonces sí te contratan, pero no vas a tocar el 'Cinco por cuatro' si no te conoce nadie, ¿verdad? En una buena. Sabía que no iba a pasar nada. Pero para mi yo interior digo: «No pasa nada, lindo que quedó.» Nunca tocamos en ningún lado. Simplemente grabamos y tocábamos por ahí cuando nos veíamos, ¿viste?*

Con la solvencia adquirida y el «currículum» del viaje al país de la música del momento, Mateo entró a tornarse conocido en el ambiente.

NANCY —*Cuando Maysa Matarazzo vino al Uruguay, en su decadencia —de Maysa —, él la acompañaba con la guitarra en los boliches.*

OSVALDO FATTORUSO —*Yo tocaba batería, antes de Los Shakers, entre Hot Blowers y Hot Club y eso. Y lo conocí así, de pasar. Un tipo tenía que grabar algo brasilero. Y dijo que iba a traer un guitarrista porque «tocaba unas disonancias bárbaras». O sea que por eso lo traía. ¡No dijo si tocaba bien o mal! Y bueno, resultó ser Mateo, ¿no?*

Y Mateo no despreció la oportunidad de esa incipiente relación con los hermanos Fattoruso para seguir perfeccionándose.

MATEO —*Me acuerdo que le preguntábamos al* [Hugo] *Fattorusso —que en aquel tiempo estaba en el «Hot Club» — que hacía jazz y tocaba algo de bossa nova.* [DA SILVEIRA, 1984a]

La sociología del ambiente musical en que se movía Mateo en los primeros años 60 no tiene correspondiente en la configuración actual. La inteliguentsia siempre ignoró el ambiente de música nocturna, y «bolichero» a veces se usa como adjetivo despreciativo. Tocar mientras la gente baila, come o habla es tenido como humillante. De la misma manera hacer *covers*, o sea versiones de canciones famosas imitando las grabaciones más exitosas, es poco prestigioso, aunque a uno le encante la música que está copiando. Lo mismo que grabar yingles, vistos como una ocasión bastante menos sensacional que grabar un disco. Por supuesto, los instrumentistas profesionales hacen lo que tienen que hacer, por dinero. Entre ellos, son comunes las ironías destinadas a dejar bien sentadas las diferencias. Después, cuando producen su propia casetita o cuando forman el grupo propio que va a tocar tres noches en algún local, el resto de su realidad profesional queda ausente: es un espacio reservado para «su» música. Y si no es así, la crítica, las carteleras de los diarios y semanarios, las emisoras de radio y los sellos fonográficos alternativos los relegarán como productos de baja calidad «artística». Antes de que la década del 60 ganara la cara de la década del 60, con sus aportes de cierto neorromanticismo, las barreras eran más borrosas. Tocar un instrumento era menos «arte» y más «laburo», pero sin oponerse a la expresión personal. Uno tocaba lo que tenía que tocar, en la medida en que cobrara, pero lo que se tocaba, además de medio de vida, era también, para muchos, fruto de placer y fascinación. A su manera, los músicos de la noche estaban hurgando en una de las vanguardias del momento, y se renovaban constantemente, porque así lo exigían las necesidades laborales, pero también por placer. A la hora de grabar bajo el propio nombre, se tocaban esos mismos materiales «comerciales»[7], que fue lo que hizo Omega.

7. Véase, como ejemplo extremo y tardío, ya en 1969, el álbum de los hermanos Fattoruso **La bossa nova de Hugo y Osvaldo**, EMI Odeon, LDX-310, Argentina.

La efervescencia musical en locales nocturnos repetía lo que pasaba en muchos lados: hasta antes del *free*, el *jazz* fue asunto de boliches y clubes nocturnos, y el rocantrol hizo eclosión en bailes de adolescentes. Para Inglaterra y Alemania, escúchese lo que hacían los Beatles en el Star Club, en Hamburgo, ya con el contrato firmado para grabar en Abbey Road. En Cuba, el filin (hermano mayor de la *bossa nova*) se desarrolla en boliches y restoranes (donde sigue actuando hasta hoy un maestro como César Porfirio de la Luz). Ya muy famosos, Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes (quien, además de ser músico y poeta, integraba el cuerpo diplomático brasileño) y Os Cariocas hicieron un ciclo en Au Bon Gourmet[8], en el mismo tipo de ambiente en el que en San Pablo se desarrolló la corriente *hard bossa*. Y eso vale inclusive para los primeros años de carrera de Elis Regina. Para esos músicos la «artisticidad» no estaba todavía atada a la exigencia de atención absoluta y reverente, o quizá fuera que su música no estaba atada a la idea de «arte». Acomodar la música de uno en búsqueda del éxito comercial no estaba mal visto, y no existía ni siquiera la actitud eventualmente hipócrita de negarlo, que pronto pasaría a dominar, y que ya entonces primaba en otros ámbitos musicales: en el folclorismo y en la música erudita —géneros tenidos más en serio —, ya corría, especialmente entre la izquierda, la romanticización del artista abnegado, identificado con el rebelde héroe de masas. Para los más comprometidos políticamente, las cosas serias a decir ya no eran compatibles con una audición distraída entreverada con aperitivos, ni tampoco con sacudir la cintura. Habría argumentos atendibles a favor y en contra de esta postura, pero lo que sé es que el período de vivencia profunda por parte de los músicos de la noche, en el contexto repetitivo de la vida profesional, de lo que a uno le gustaba con toda inocencia, le dio a toda esa generación una base sólida en lo técnico y también, digamos, en lo espiritual. Sobre esa base surgió el espíritu crítico, la voluntad de renovación, la personalidad marcada, y quienes tenían algo importante que decir lo dijeron —y qué bien que lo hicieron—. Las cosas fueron mucho más difíciles después para una generación ya educada en función de los nuevos valores, que arrancaron a los veinte años con el sueño de ser Chick Corea o Fernando Cabrera.

La ductilidad y el eclecticismo de Mateo lo habilitaron para grabar yingles. Había dos importantes compositores de yingles en ese tiempo, que eran Jorge Lencina y Enrique Almada. Grababan en los estudios Eco[9], en el estudio de Radio Ariel y también en los viejos estudios de Sondor. No sé quién podría, hoy día, armar un grupito con los instrumentistas que trabajaban ahí: Manolo Guardia (quien tenía un excelente grupo de tangos, estaba en vías de crear los antecedentes del candombe–*beat*, fue arreglador y acompañante de Rada, y después creó Camerata) era el pianista de casi todas las producciones. Cuando no, entonces era Hugo Fattoruso, que en esa época se desempeñaba más como contrabajista, además de cantar. Su hermano Osvaldo alternaba en batería con Santiago Ameijenda y Roberto Galletti (los dos futuros bateros de Totem) y Bebe Bassi. En trompeta estaba Daniel «Bachicha» Lencina, tío de Jorge y probablemente el mejor ejecutante de su instrumento que apareció en Uruguay (junto a Manolo y a Hebert Escayola, integró el fugaz movimiento de «candombe de vanguardia», y actualmente vive en Chile). En saxo Héctor «Finito» Bingert (tocó en diversas formaciones jazzísticas, acompañó a Rada y hoy trabaja en Suecia). Entre los guitarristas estaban Héber Hugo Carámbula y Mateo. En la mayoría de los casos cantaba el mismo Jorge Lencina.

8. Río de Janeiro. El ciclo, que duró 45 presentaciones, se realizó en agosto y setiembre de 1962.
9. Los estudios Eco quedaban en Jackson y Maldonado, y pertenecían a Mallarini y al guitarrista Carlos Ferreira (no confundir con el percusionista Carlos «Boca» Ferreira)

NANCY —*En esa época* [1965–1966], *Mateo se reunía con Bachicha Lencina, García Vigil, Rada, Manolo Guardia... Fantástico, fantástico. ¡Ay, se me pone la piel...! ¡Vos no sabés lo que era eso! Se iban al Hot Club. Qué cosa, qué cosa. Era algo que, ah, se te iban los pies, los ojos, por los poros, así, se te iba todo. Yo creo que lo más grandioso de Mateo en toda esa época quedó en nada. Quedó en las paredes de donde tocaban, en la mente de cada uno de nosotros que lo escuchó, ¿vistes? A él junto con todos. Porque eran unos divagantes hermosos. Tocaban lo mejor donde no ganaban. O sea que se reunían y se miraban y ya sabían lo que estaban haciendo. Y había que verlos tocar, y reírse unos con otros, de felices, por cómo iba saliendo la cosa. Y uno se quedaba ahí, quieto, escuchando, y una sonrisa que se te quedaba permanente, dibujada en la cara, que por más que pasara, eso no se te iba, por que eso era... Sigo siendo fanática. Lo he vivido. Lo he vivido y lo he vivido en dos formas: por lo que a mí me gusta la música y el arte, y porque veía con ojos de amor todo lo que él hacía, ¿no?, entonces para mí todo lo que él hacía era lo máximo, lo máximo.*

GALLETTI —*Eduardo antes era un hombre normal, ¿viste?, un músico profesional que trabajaba de noche. Yo trabajaba en CX 40, en un boliche, él trabajaba por acá por la calle Colonia todas las noches. Lindo, muy bonito lo que tocaba. Con Eduardo hemos grabado cantidad de veces. En esa época lo contrataban mucho, hasta gente de línea, de profesión. A Mateo lo veías en una grabadora y lo veías grabando con Pasquet, lo veías grabando con Escayola, de repente lo veías grabando con pianistas, ¿viste?, que lo llamaban para hacer un determinado trabajo de guitarra, para una música determinada. Y percibía su sueldo, ¿viste? Si él siguiera músico digno...*

# 4
# Los Malditos

La primera generación propiamente roquera en Montevideo deriva de las «orquestas» de baile dedicadas a «cubrir» (hacer *covers* de) los éxitos del momento en cualquier género. Al final de su carrera, el Bando de Orfeo se había convertido en una de tales orquestas. Después de una breve estadía en Buenos Aires, Arnoldo Chuster regresa a Montevideo y se incorpora a un conjunto similar, los Martin Brothers. Todos adoptaban seudónimos con el apellido Martin. Entre los integrantes de esa supuesta familia Martin estaba Beto Triunfo (posteriormente un bien reputado compositor de yingles y coautor de 'Uruguay, te queremos') y un joven bajista llamado Miguel Mattos, también conocido como Caramelo. Por un corto período la batería la tocó Osvaldo Fattoruso, alternando con Roberto Risso. Todavía en el año 63, otro grupo de jóvenes estudiantes aficionados empieza a adquirir, casi de casualidad, gran solidez profesional. Son los Cinco de la Costa Más Uno (que en verdad son un montón, no sólo seis). Se terminan topando con Beto Triunfo y se fusionan en un proyecto nuevo. Beto se va, pero deja en el nuevo grupo a uno de su barra, July, que junto al Coyo y a Mario, que eran de los Cinco, terminan formando Los Delfines, todavía no configurados como grupo *beat*. El paso marca un rejuvenecimiento del repertorio. Si antes hacían *bossa nova*, chárleston y tango, ahora Los Delfines tocan algo del Club del Clan, *twists*, calipsos, 'La bamba', The Shadows. Mientras tanto, Arnoldo, divorciados los Martin, vuelve a juntarse con Mateo para tocar en el Barmo Club[1], en un grupo en el que figuraban también Ruben Rada como cantante y Gervasio Spano al piano.

Y Miguel Mattos, que también venía de los Martin Brothers, forma los Five Fingers, entre los que está Walter Cambón, guitarrista muy joven (nació en 1945), casi autodidacta —si no fuera por cerca de un año en que tomó clases con Atilio Rapat—.

WALTER CAMBÓN —*Recuerdo que hacíamos música de los Teen Tops, del Club del Clan argentino, y algunas cosas centroamericanas.*

1. El Barmo Club quedaba en Cuareim (actual Zelmar Michelini) 1264.

**—¿Quiénes integraban los Five Fingers?**

CAMBÓN —*Roberto Schettini, pianista. Él estudaba Ciencias Económicas. Se recibió. El cantor era un morocho que se llamaba* [Eduardo] *Da Luz. Después había un baterista que desapareció, Migliaccio. Y el contrabajista era Mattos.*

**—¿Qué tipo de cosas hacían?**

MIGUEL MATTOS —*Rocanrol y* twist. *Y hacíamos mucho, mucho, mucho cumpleaños de quince. Nosotros estábamos fijos en la confitería La Mallorquina, en el salón de fiestas, todos los fines de semana.*

El manido problema de discriminación de los jóvenes no tenía vigencia en el medio musical uruguayo de aquella época: Cambón se profesionalizaba, en 1963, con 18 años. Osvaldo Fattoruso tenía quince y ya era un profesional consagrado; en verdad su carrera había empezado cuando tenía más o menos ocho años, y tocaba en un trío donde su hermano mayor Hugo tocaba el acordeón y el *ukulele*, y el padre de ambos un contrabajo artesanal hecho de lata y con una sola cuerda. Además de cumplir como uno de los bateristas estables del Hot Club de Montevideo y de tocar en decenas de yingles, Osvaldo integraba, en el 63, el Trío Hugo Fattoruso, con el hermano al piano y Roberto «Pelín» Capobianco en contrabajo. Hacían *jazz*, pero también todos los mismos géneros que los demás grupos de la noche en el ambiente carrasqueño del boliche Orfeo Negro. En ese entonces cayó la bomba que dio vuelta todo y Hugo, Osvaldo y Pelín estuvieron entre los que primero se avivaron.

HUGO FATTORUSO —*Llegó con todo el corto* Llegan Los Beatles. *Era un corto de quince minutos, una cosa así. Y bueno, yo nunca había visto una cosa así, ¿no? Muy pibe de la cabeza, me embalé mucho y dije: «Yo quiero ser de los Beatles.» Algo así. «Quiero hacer un grupo de éstos.»* [PINTO, 1990b]

El grupo que formaron, Los Shakers, tuvo múltiples ventajas: ellos siguieron a los Beatles desde muy temprano, absorbieron con un talento descomunal algunas de las esencias de los «Fab Four», estaban ya entre los más competentes músicos del Río de la Plata en el momento, y tuvieron la idea y la capacidad de largarse con repertorio propio en el nuevo estilo. Muy pronto (a fines del 64) la Argentina los atrapa, o más bien ellos atrapan a la Argentina, y por lo tanto se corren un poco para el costado de esta historia.

La nueva onda ya no parecía admitir otra cosa, y el formato de las orquestas que en los primeros años 60 rompían todo, ya a fines de 1964, cuando Mateo vuelve de Brasil, empieza a quedar relegado a la veteranía. Los Five Fingers también cambian el estilo, la integración y el nombre, convirtiéndose en Los Malditos.

NANCY —*Cuando Mateo vino de Brasil ya había venido un chico al cual yo llamaba «El Colorado»* [Miguel Mattos]. *Lo estaba esperando para armar un grupo que pudiera imitar a los Beatles. Mateo no estaba muy entusiasmado con eso, y más que venía de Brasil con otro tipo totalmente diferente de música. Y yo me acuerdo que yo lo entusiasmaba, porque a mí me gustaban, y a él no mucho, ¿eh? Él no estaba muy convencido de esa música. Entonces entre el Colorado y yo y algún otro que metió un poquito la mano lo convencimos y se formó el grupo.*

La formación quedó así: Mateo en segunda guitarra, Cambón en primera, Mattos en bajo, Carlos «Chango» Castro en batería, y Ernesto Soca (otro pibe: tenía 18 años) en piano eléctrico.

MATTOS —*Empezamos a hacer 'Tendría que saberlo mejor'*[2]*, y todos esos temas de los primeros* longplays *de Los Beatles. El nombre de Los Malditos se lo puse yo. Porque en aquella época decir «maldito» era como una cosa demasiado estridente a los oídos y escabrosa. Entonces es una cosa que a vos te lo dicen una vez y no te olvidás. Cuando yo dije: «¿Sabés cómo le podemos poner al grupo? Le podemos poner 'Los Malditos'.» Y todos dijeron: «¡¿Los Malditos?!» «¿Ves? Ahora no te vas a olvidar nunca más de este nombre. Y toda la gente que vos le digas el nombre jamás se va a olvidar. Entonces es un nombre comercial. Quiera decir lo que quiera decir, es comercial.» Y el que nos dio mucha manija fue Elías Buchálter, que era el representante de nosotros. Nosotros éramos cinco y dividíamos entre seis la plata. Porque él llevaba una parte. Empezamos a grabar cintas para pasar en la radio.*

Buchálter, después representante de Las Sandías, tiene otra versión del origen y del bautismo del grupo.

ELÍAS BUCHÁLTER —*Yo formé el grupo. Nosotros habíamos visto el cambio que iba teniendo la música en aquellos años y juntamos un excelente grupo de músicos. Le puse Los Malditos porque cada integrante era realmente un tipo maldito. Grandes músicos, pero absolutamente irresponsables. Y realmente no se llegó a más justamente por eso, por irresponsabilidad.*

Es probable que Los Delfines hayan sido pioneros en armar un esquema súper-profesional y en encarar el grupo como una empresa. La estructura Delfines incluía iluminador, utileros, fletes, una oficina para recibir llamadas, local de ensayo, representantes en la capital y en el Interior. El cuidado musical y técnico iba a la par de una hábil creación de imagen, con esmeros en vestuario, peinados y actitudes. Centralizaba el esfuerzo Jorge «Coyo» Abuchalja, quien casaba en el grupo sus vocaciones de músico y de administrador de empresas.

**—¿En qué ambientes tocaban?**

JORGE «COYO» ABUCHALJA —*Bueno, en esa época nosotros teníamos distintos ambientes. Había un ámbito estudiantil. Yo te diría que por sábado, domingo y viernes, acá se hacían unos quince bailes. Más o menos. Los estudiantes hacían fondos para viajes, fondos para mejorar lo que sea, entonces vos tenías el Club Uruguay, que hacían todos los colegios, el Parque Hotel hacían todos los colegios, el Polo Club de Carrasco, el Club de Golf... Había también la colectividad armenia, la colectividad croata, todas esas colectividades hacían también bailes. Más casamientos, más cumpleaños de quince. Más los bailes tradicionales, que organizaba un* disc-jockey *con baile de tal grupo de estudiantes de tal Facultad, etcétera, etcétera. Más las salidas que hacíamos a Punta del Este, más algún contrato en Argentina... Encima nosotros teníamos salidas en televisión. Uno hablaba de ir a bailes en ese entonces. No se usaba el teatro. Bueno, nosotros hacíamos salidas de treinta minutos, cuarenta minutos, depende del precio. Y comenzábamos nuestra noche a las once y terminábamos a las seis de la mañana. Y pasábamos por seis, siete, cuatro, ocho bailes distintos, y en casi todos los lugares había una masa de estudiantes, de gente. Eran miles, miles. Nosotros llegábamos en remise a tocar, ya te digo, la gente se quedaba cuatro horas, sentados así, esperándonos. Entonces: amor, cosas, chiquilinas... Era una locura, pero era una locura todo. Yo hoy te cuento, pero era como si no fuera...*

**—¿Para qué edades, más o menos, tocaban ustedes?**

COYO —*Mirá, yo te diría desde catorce, quince años, hasta cuarenta años. Había un ambiente estudiantil, estudiantes que estaban o en la época de preparatorios, de cuarto año de liceo,*

2. 'I Should Have Known Better', de Lennon/McCartney, 1964.

*primer año de facultad, segundo año de facultad... Y había clubes privados que nos llevaban, que eran tipos, en ese entonces, de treinta, treinta y cinco. Pero no éramos nosotros sólo. Éramos nosotros más todo el resto que estaba. Nos bailaban a nosotros y a otros grupos. Frade trabajaba mucho. Después apareció el Sexteto* [Electrónico Moderno], *aparecieron Los Killers, Los Moonlights. El Combo Camagüey trabajaba en los bailes también, haciendo otro estilo que no tiene nada que ver con todo lo que estábamos hablando.*

**—A nivel económico, ¿vos recordás algún tipo de cifras?**

COYO —*No. Ganábamos mucha plata. Yo recuerdo una vez que les propuse a Los Delfines comenzar con nuestras recaudaciones a comprar apartamentos. No tuve éxito porque cada uno tenía su compromiso. Nosotros llegamos a ir a Inglaterra para comprarnos todo el equipamiento.*

DINO —*Yo te voy a decir una cosa. En esa época, yo tenía dinero como para comprarme un equipo, y nunca se me ocurrió usar equipos alquilados. Y eso se pagaba. ¿Tá? Y vos decís: «¿Cómo es?» Y sin embargo, si hacías las cosas bien y eras profesional, entonces la cosa funcionaba. Nosotros formamos un conjunto que se llamaba Los Gatos. Y 'taban Los Malditos, y había otro que se llamaba Los Épsilons, que después fue Kano y los Bulldogs. Y había uno que se llamó Los Encadenados, que después fueron Los Mockers. Y 'taban Los Delfines. Bueno, 'taban Los Coléricos. Había mil conjuntos.*

MATTOS —*Conseguimos una actuación en El Espectador todas las semanas; después* **Discodromo**, *en canal 12, todas las semanas; todas las semanas teníamos la revista infantil de Manzi; Cristina Morán, también en canal 10;* **Gente Joven** *en canal 4 —todo eso simultáneo, ¿eh? Simultáneo—. Después todos los domingos el Holy Park de Las Piedras. Los sábados teníamos casi siempre una vueltita, después de tener una actuación por ahí, en el Club Platense. O si no, teníamos una vueltita en el Sporting, que también tenía un baile para los beatleros. Y los viernes teníamos fiestas y bailes, viajábamos mucho al interior.*

*Me acuerdo de lo que ganábamos, que era un disparate de plata. En un baile que fuimos hacer a la ciudad de Rivera, nosotros ganamos $4.600,00* [3] *cada uno. Para que tengas una idea: vinimos en el ferrocarril de noche y cenamos en el ferrocarril. Entonces yo me pedí una botella de vermú, primero. Una botella entera, para tomar antes de comer. Después cené con una botella del mejor vino. Y para terminar de cenar, pedí una botella de coñac para mí solo. O sea, tomé un poco de vermú y tiré la botella, tomé un poco de vino y tiré la botella para fuera, y tomé un poco de coñac y tiré la botella para fuera. Las tres botellas esas más la cena me salieron $ 320. Y yo, individualmente, gané 4.600. Mi padre en esa época ganaba $ 1.200 por mes. Era empleado.*

**—¿Eso fue un caso excepcional u ocurría de costumbre?**

MATTOS —*Una vez por mes, una vez cada mes y medio, una cosa de ésas salía. En el baile común, en una actuación, yo ganaba lo que ganaba mi padre por mes.*

**—¿Eso era la sexta parte de lo que pagaban al grupo entero?**

MATTOS —*Claro. Aproximadamente seis, siete mil pesos, una cosa así. Esa fue una época de grupo, grupo, grupo, y mucho trabajo. Andábamos todos muy bien. Mateo no andaba loco.*[4]

3. 1965, época del auge de Los Malditos, fue un año de inflación alta. Al principio del año, $ 4.600,00 equivalían al valor actual de US$ 1.333,50, y al final del año a US$ 732,80.

4. Ernesto Soca y Walter Cambón guardan recuerdos bastante menos sensacionales.
CAMBÓN —*Se hacía, se trabajaba, pero había mucha salida por alquiler de equipos, todas esas cosas.*
—¿Podían vivir de eso?
CAMBÓN —*No, no, de ninguna manera. Había que tener un respaldo económico de los padres. Porque en esos*

CAMBÓN —*Con Los Malditos trillamos toda la República. Estuvimos tocando en clubes de Rivera, de Tacuarembó, de las partes del este, tocamos en Rocha, en Punta del Este, después fuimos para el lado de Durazno. Después acá tocamos en confiterías y en clubes de Montevideo, todavía cuando la noche no se había apagado, ¿no? Club Uruguay, en fin, clubes grandes que había bailes que necesitaban ese tipo de música, la música comercial que estaba en boga; y bueno, íbamos y tocábamos.*

BUCHÁLTER —*Una de las cosas que yo logré, primero en Los Malditos y después en Las Sandías, fue darles nivel. Que se los reconociera como músicos, y cuando íbamos al Interior que se quedaran en el mejor hotel, y siempre que se pudiera, en un viaje largo, ir en avión, ¿eh? Se hacía un baile y se venía de inmediato a Montevideo. Yo he sido sumamente estricto: no se quedaban los músicos hasta el otro día. Yo tenía una forma de ser que para mí el músico debía ser cien por ciento profesional.*

MATTOS —*Ensayábamos con Mateo todo el día, y si no ensayábamos teníamos actuaciones, y si no, andábamos por ahí buscando discos y cazando cuál era la onda que había, y estaba Casa Praos y Palacio* [de la Música], *y viendo si venía algo importado y probando instrumentos nuevos, y alternando con otros. Íbamos a la casa de otros muchachos que tocaban a ver si tenían algo.*

NANCY —*Mateo quería la cosa perfecta, exacta, justa. Y por ahí se enojaba mucho, peleaba mucho. Ahí fue cuando yo empecé a verlo enojado a Mateo. Cuando por ejemplo se citaba a todos los músicos para hacer el ensayo, por decirte una hora, a las tres de la tarde, y venía alguien a las tres y media... Furioso, ¿no? Además, cuando no salía un sonido o cuando alguien se ponía a divagar un poco, lo ponía furioso eso, ¿no? El divague. Para él era un negocio muy serio. Entonces nadie tenía que irse de lo que estaban haciendo.*

La serial **Batman** todavía no había vuelto a poner de moda al personaje,[5] pero al local de ensayos le pusieron Maldicueva. Era el sótano de la casa de Chango, el baterista del grupo, y quedaba en José María Roo entre Paraguay e Ibicuy[6].

MATTOS —*El padre del batero económicamente estaba muy bien, tenía una casa con un sótano precioso, grande, todo en baldosas, que se podía vivir en el sótano, con baño y todo. «Y sí, métanse acá.» Teníamos una pared que estaba pintada con las caricaturas todas de nosotros, que las había hecho un caricaturista que vivía ahí en el barrio, que se llamaba Antonio. Y cada uno tenía un dibujo que lo caracterizaba. Por ejemplo, Ernesto, el del pianito, siempre decía que teníamos poco volumen. «Más volumen, más volumen, más volumen.» Aparte calzaba como 44 o 45, tenía un pie muy grande. Entonces lo hicieron a Ernesto con un pianito, y los pies que le sobresalían para fuera del piano, así de grandes, y atrás tenía un equipo Fender, y tenía una perilla que era un timón de barco, y un cartelito que decía «Volumen» y una flechita.*

tiempos éramos muy jóvenes todos. Y otros, en fin, tenían algún trabajo.

Sin embargo, cantidad de otros testimonios y evidencias indican una realidad más cercana a la que describe Miguel Mattos, aun descontando cierta exageración en las cifras, o considerando que no todo el período de existencia de Los Malditos haya sido igualmente próspero. La única cifra documentada que fue posible encontrar es el cobro por Mateo en AUDEM de una de sus múltiples actuaciones en Canal 12 (22/VI/1966), —esas presentaciones constituían un pequeño accesorio a sus ingresos por actuaciones en vivo— y ahí se le acreditaron $ 660,46, equivalentes actualmente a US$ 84,90.

5. Batman fue producida en 1966 por la ABC TV de Estados Unidos.
6. Actual Gutiérrez Ruiz.

**—¿Cómo era la dinámica de ensayos? ¿Quién llevaba la posta de arreglos o de sacar los temas?**

MATTOS —*Todos. Todos. En la Maldicueva teníamos un tocadiscos. Y traíamos los* longplay, *poníamos y escuchábamos todo: «Ah, mirá, la guitarra hace así, el bajo hace así», entre todos. Y después, todos los días que no teníamos actividad remunerada, ensayábamos más o menos de las dos de la tarde a las nueve, diez de la noche. Teníamos coreografía. Por ejemplo, las dos guitarras y el bajo nos parábamos juntos y hacíamos pasos, y hacíamos con los mangos de las guitarras para arriba y para los costados, y esas cosas. Ernesto bailaba alrededor del pianito, daba la vuelta y tocaba del otro lado. El batero daba vueltas a los palos. Cada cual tenía su circo. Y eso lo ensayábamos mucho, mucho. El que se encargaba de la ropa era Ernesto, que siempre tenía lo último. Teníamos los sacos con cuellito Mao, todos así, abotonados. O si no, con la solapita chiquita y cuatro botones, bien justo. Unas botas con unos tacos que no podíamos ni caminar. Unas botas horribles de calientes, en verano no podíamos más. Y después unas camisas con unos cuellos muy altos, en vez de tener un botón en el cuello acá tenía tres, y abrochados, así. Todo el sacrificio ése que vos sabés que hay de hacer para...*

CAMBÓN —*Lo que recuerdo con Los Malditos es un traje de napa que no sé lo que podría salir si lo hiciéramos hoy día. Era pantalón, botas, y una chaqueta de cuero, con una camisa roja y una corbata de cuero también. Aquello era algo extraordinario. Gracias a una sucesión de bailes que tuvimos, a la ayuda de la madre de Ernesto Soca —que vivía en Colón—, que ella fue quien los confeccionó.*

**—¿Y pelos?**

MATTOS —*Bueno, el único que tenía el pelo corto era yo. No me lo podía dejar largo. Como el afro todavía no se usaba... Me lo trataba de peinar para delante, pero no me quedaba.*

En esos primeros años *beatles*, las llamadas *copy bands* empezaron a asumir perfiles precisos. Cada una sacaba su repertorio sobre todo de alguno de los grandes grupos yanquis o ingleses del momento. Los Gatos, el grupo de Dino, hacían *rythm'n blues*. Los Encadenados recurrían a los Rolling Stones y a los Animals, Los Delfines a los mismos, pero también a los Kinks, a los Moody Blues y un poco de los Beatles. Los Malditos se centraban en los Beatles, con un poco de Stones. Pese a que en la oposición Beatles–Stones los primeros figuran como los muchachos buenos, entre Malditos y Delfines los roles se invertían.

MATTOS —*Nosotros en las entradas a los bailes llevábamos arrastrando las guitarras. Y arrastrábamos los pies, y con los pelos largos y toda esa mano. Entonces era la imagen. Éramos «Los Malditos». Los buenos eran Los Delfines, que se pintaban canas en las sienes y tocaban muy prolijo y muy paraditos.*

GALLETTI —*Eran Malditos porque eran caras malas, loco. Eran chicos malos, loco.*

Mateo laburaba bien con Los Malditos, pero su vocación seguía siendo la *bossa nova* (y lo seguiría siendo hasta el aparecimiento de **Revolver**, que fue cuando finalmente lo convencieron los Beatles). Mientras tanto, se armaban peloteras entre él y Soca, que era el más roquero del grupo y se sentía frustrado porque Mateo tiraba todos los temas para el lado más abrasileñado, rebuscando las armonías de las canciones. Pero lo que era un defecto para unos era la virtud para otros.

MATTOS —*El asunto es: Los Malditos sonaban diferentes, porque con lo que Mateo había aprendido con Ylzo Prestes, nosotros le cambiábamos las armonías a los temas. Entonces sonaba mucho más moderno. O sea, él en esa época estaba en la parte armónica. Él era el que armaba la parte armónica del grupo. Y tenía esa característica el grupo, que se diferenciaba de los otros*

*grupos justamente por la guitarra de él. Porque aparte de cambiarle la armonía a los temas —se llama «acordes sustitutivos»— también la pancada de rascar y el registro de tono que él le ponía a la guitarra era diferente en todos los temas. Entonces los temas no quedaban todos como que iguales.*

*Por ejemplo, teníamos una versión instrumental de 'Perfidia'*[7]*, que era un tema muy simple, que le habíamos cambiado totalmente la armonía, y le habíamos metido unos acordes modernos, y unos* punchs *y unos* breaks *que lo único que le dejamos intacto era la melodía, que la tocaba la guitarra. Atrás estaba todo cambiado, y sonaba que era un disparate. Todos los chiquilines que en aquella época nos seguían, todos los bailes era: «¡'Perfidia'! ¡'Perfidia'! ¡'Perfidia'!» Después hacíamos temas a voces, también, con las armonías cambiadas. Teníamos un tema de los Beatles, 'Yes It Is'*[8]*: bueno, lo hacíamos con Mateo solo con la guitarra. Todos dejábamos nuestros instrumentos, y cantábamos todos alrededor del micrófono.*

El repertorio *beatle* de Los Malditos incluía también 'I Should Have Known Better', 'And I Love Her'[9], 'I Saw Her Standing There'[10], 'A Hard Day's Night'[11], 'I Feel Fine'[12], 'Twist and Shout'[13], 'She's a Woman'[14], 'Norwegian Wood (This Bird Has Flown)'[15] e 'You've Got to Hide Your Love Away'[16].

MATTOS —*El noventa por ciento del repertorio era Beatles. No hicimos canciones propias. O sea, funcionaban los Beatles, no funcionaban las canciones de nosotros. Era un conjunto, digamos, comercial. No era un conjunto para hacer triunfar una onda nueva o alguna cosa así. Era un conjunto para trabajar.*

**—¿Cómo estaban equipados, más o menos?**

MATTOS —*Bueno, el batero tenía una batería brasilera, una Pingüino o Penguin. Cambón tenía una Hoffner y un equipo Philips de 30 vatios, un equipo de lata, de los que se usaban antes, con dos parlantes Philips de 12. Mateo tenía un equipo Norton, también de lata. Les habíamos hecho unas cajas muy lindas a los equipos. La guitarra se le había regalado Ylzo Prestes. Era una Del Vecchio eléctrica, de una forma media rara, parecía un cuerno. Yo tenía un bajo Hoffner y dos parlantes de 15 y un equipo, de lata también, que me había hecho un técnico de la vuelta de mi casa. Y Ernesto tenía un piano Hoffner y un equipo Philips, más chico que el de la primera guitarra, con dos parlantes de 12. Nosotros íbamos con el equipo de salida de los instrumentos, y después el club tenía micrófonos, uno o dos. Cantaba Mateo y cantaba Walter y cantaba yo, y Ernesto un poco. ¿Viste la formación de los Beatles, que cantan con dos micrófonos? No había reamplificación ni monitores. Y salía. No sé cómo, pero salía.*

GALLETTI —*Los Malditos fue un conjunto que dio mucho que hablar. Un precioso conjunto de rocanrol. Chango era un baterista de mucha linea, acá, ¿viste?*

**—¿Por qué daba mucho que hablar?**

GALLETTI —*Porque tocaban muy bien. Muy bien. Tocaban una belleza, que no sabés lo lindo que tocaban.*

7. De Alberto Domínguez. El tema se había incorporado al repertorio *pop* gracias a una versión de Trini López.
8. De Lennon/McCartney, 1965.
9. McCartney/Lennon, 1964.
10. McCartney/Lennon, 1963
11. Lennon/McCartney, 1964.
12. Lennon/McCartney, 1964.
13. Bert Russell/Phil Medley, 1962.
14. McCartney/Lennon, 1964.
15. Lennon/McCartney, 1965.
16. Lennon/McCartney, 1965.

ALBERTO MAGNONE —*Yo tendría diecisiete, dieciséis años, e íbamos a la Fonoplatea de la Radio Espectador a ver a Los Malditos, que era uno de los dos grupos que causaban furor aquí en el Uruguay, ¿no? A veces los veía en algún baile, también. Pero me acuerdo que un día por semana tocaban en la Fonoplatea de El Espectador. Ahí era un* swing. *Yo tocaba guitarra, y en ese momento tenía un grupo Beatles. Entonces yo iba a robar de él y de Cambón, el baterista iba a robarle a Chango, etcétera, etcétera, ¿no? Todo eso.*

**—¿Cómo eran las actuaciones de Los Malditos?**

MAGNONE —*Impresionantes.*

PIPPO SPERA —*En ese momento, digamos, era la novedad, era la cosa diferente, ¿no?, el aporte. Yo estoy hablando un poco de un movimiento que se generó acá. Porque Los Shakers explotaron en Punta del Este y después nacieron en Buenos Aires.*

COYO —*¿Los Malditos? Eran excelentes. Un grupo que suena muy bien, haciendo un estilo distinto. Eran muy buenos músicos, tocaban muy bien. Teníamos amistad con casi todos. Sí, pero no nos tocábamos mucho en los bailes. Ellos trabajaban a otro nivel de gente. Creo que, digamos, no estaban tan armados económicamente. Pero igual, todos los grupos en esa época se daban maña y conseguían buenos equipos, buenos instrumentos. Si vos me decís: ¿éramos rivales? No. Quizás en esa época, los que nosotros sentimos como más rivales, por el tipo de cosas que hacían, eran Los Gatos, con Dino.*

Sustituyendo el eclecticismo de las orquestas de antes, que tocaban todos los géneros que el público requería, los conjuntos roqueros adoptaron un nuevo procedimiento: tenían un perfil marcado, pero se unían en pares de opuestos, multiplicando las posibilidades de trabajo y anulando la competencia. Esa fue la táctica adoptada, por ejemplo, por Los Delfines luego de la aparición del Sexteto Electrónico Moderno: crearon un paquete, en el que el Sexteto entraba con el componente edulcorado y suave y Los Delfines con la música más *hard*. En forma más circunstancial e inocente, también se asoció el *rythm'n blues* de Los Gatos[17] con la línea *beatle* de Los Malditos.

DINO —*Nosotros teníamos una audición en la radio que se llamaba* **El Club de Los Gatos** *—no me acuerdo si era de dos horas, una hora y pico de duración—, todos los domingos de mañana. Iba todo el mundo a tocar, y salía en vivo. Y Mateo iba muy seguido con Los Malditos. Mateo cantaba, Mateo hacía unas armonías increíbles, Mateo tocaba la guitarra y parecía que había diez guitarristas. Mateo cantando en inglés era Gardel. Increíble. Increíble. Le encantaban los Beatles y los hacía como los dioses, y los recreaba, y a veces los hacía mejor. Por las armonías. E hicimos lo más divertido que fue La Cueva del Gato Maldito. Que tocaban Los Gatos y Los Malditos. En un sótano que no sabés lo que era: aquello era brutal.*

La Cueva del Gato Maldito quedaba en Convención y Maldonado.

MATTOS —*El primer domingo fueron cuatro personas. Eso no me lo voy a olvidar jamás, que nos quedamos todos desilusionados. Y las cuatro personas dijeron: «Y si no le dijeron a nadie, ¿quién querés que venga?» Entonces dijeron: «No se preocupen que nosotros les vamos a decir a los muchachos.» El segundo domingo vinieron aproximadamente veinte personas. Al tercer domingo vinieron aproximadamente cien. Y al cuarto domingo no cabía ya más nadie. Y después ya no: tuvimos esa cueva unos tantos meses y, los domingos, no cabían. La escalera, la puerta, todo lleno estaba, todos apretaditos, y bailaban.*

17. Los Gatos eran Dino (Gastón Ciarlo) en voz y guitarra rítmica, Néstor en guitarra solista, Pocho en bajo, y Clavito en batería. A no confundir con Los Gatos argentinos, que son el conjunto que derivó de Los Gatos Salvajes, en que tocaba Litto Nebbia.

**—¿Y quién administraba?**
MATTOS —*Había un muchacho que era el que tenía alquilado el sótano, y él nos lo realquilaba. Y él con la señora y una amiga de la señora se pusieron un mostradorcito de Coca–Cola y un primus y una olla y franfúrters.*

DINO —*En esa época nosotros no tomábamos alcohol.*

**—¿Mesas había?**
MATTOS —*No cabían las mesas. Era todo parado, porque las mesas ocupaban mucho sitio y no entraba más gente.*

DINO —*Era un lugar para bailar. Era mucho más divertido que un baile. Era más íntimo, era más chico. Se hacía por lo general los domingos de noche, hasta las once, once y media, una cosa así. Entrarían alrededor de cien, ciento y pico de personas.*

En 1965 les sale a Los Malditos un contrato para un período de pruebas[18] en Buenos Aires con Escala Musical. Escala Musical era una especie de *holding* que hacía muy buen negocio en la capital argentina con la «música de la juventud». Tenían un programa en la televisión, otro en la radio, y organizaban todos los fines de semana cuatro grandes bailes masivos que ocurrían simultáneamente en distintos puntos de la ciudad. Mantenían una numerosa colección de grupos y solistas bajo contrato y trataban de multiplicar el prestigio de éstos por la difusión en todos los medios que dominaban. Además, actuaban como representantes de los artistas, gestionando actuaciones de ellos en otros locales y organizando giras por el Interior y por el extranjero. La incidencia de Escala Musical era enorme y la empresa se podía vanagloriar de haber proyectado a la fama a un ídolo como Sandro. Tres de los grupos uruguayos de mayor repercusión internacional pasaron por ahí: Los Iracundos, Los Shakers y Los Mockers.[19]

MATTOS —*Tuvimos una linda experiencia. Andábamos de pelo largo ahí en Buenos Aires. Es decir, con cerquillo y el pelo de atrás un poquitito arriba del saco, tres centímetros, más no. Y entrábamos en los bailes y era de terror, porque nos decían de todo.*
**—¿Tipo qué?**
MATTOS —*«Mariquitas». Y cosas peores. Vos figurate que acá jamás. Acá la gente es muy respetuosa, ¿no? Fue una cosa que nos quedamos como helados. Bueno, subimos arriba del escenario, enchufamos, hicimos veinte minutos y cuando bajamos, todos los que nos habían dicho «mariquitas» y todas esas cosas vinieron al escenario a felicitarnos. «¿Y a dónde van, Flaco, y para qué lado van?» «Sí, tenemos otro baile, otro* show *en 'tal lado'.» «Ah», dice, «vamos a ver si conseguimos auto y los seguimos.» E iban a otro baile, y la otra noche, en todos los bailes nos decían lo mismo cuando entrábamos. Y cuando terminábamos de tocar nos venían a preguntar qué guitarra era, y a interesarse, y si teníamos grabación, y si teníamos fotos, y de dónde*

18. Nadie parece estar de acuerdo con respecto a la duración de ese período, que parece proporcional al entusiasmo que en cada uno le despierta el recuerdo de Los Malditos: Mattos: 3 meses, Litto Nebbia: un mes, Cambón: 15 días.

19. Escala Musical llegó a producir una película que pinta bastante bien el ambiente de la «música de la juventud» en Buenos Aires por esa época. Es **Escala Musical**, de Leo Fleider, producida por Carmelo Vecchione para Proton, con Maurice Jouvet, Natan Pinzón, Beatriz Taibo y Juan Carlos Miranda, estrenada en Argentina el 21/VII/1966. Ahí aparecen Los Shakers, en medio de un cambalache musical en el que predominan imitaciones de lo que fuera el *rock* italiano cinco o seis años antes, quedando perfectamente claro por qué el grupo uruguayo fue mucho más lejos que ningún otro, y también por qué Escala Musical mandaba regularmente empresarios a Montevideo a descubrir nuevos valores. Los Shakers hacen 'Siempre tú' y 'Oh mi amigo', dos canciones posteriormente incluidas en **La conferencia secreta del Toto's Bar**.

*éramos, y qué bárbaro que tocábamos, y «Qué bueno, Flaco» y todas esas cosas. Empapelaron todo Buenos Aires con afiches de nosotros y toda la cosa. Y así aproximadamente en Buenos Aires hacíamos los jueves siete* shows, *más o menos, los viernes hacíamos otro tanto, los sábados llegábamos a catorce, quince, y los domingos hacíamos siete, ocho, nueve, diez. La infraestructura que nos habían hecho en Buenos Aires era una cosa impresionante.*[20]

CAMBÓN —*Me acuerdo que estaba la ciudad de Buenos Aires tapada con carteles de Los Malditos. Una cosa descomunal.*

MATTOS —*Estuvimos un mes en el hotel de Avenida de Mayo y después nos cambiaron para un hotel en la calle Córdoba y Uruguay, por ahí, Córdoba y Florida... Después en ese hotel donde estábamos nosotros fueron Los Épsilons y Los Iracundos.*

Pero no todo fue tan rosa: el carácter «maldito» —todavía tan blandito en comparación con lo que vino a ser Mateo en pocos años—, ya era demasiada locura para el medio porteño y para las exigencias estrictas de Buchálter.

OSVALDO FATTORUSO —*Nosotros éramos bastante organizados con la cuestión horarios y todo. Los Malditos se hicieron famosos de primera, porque habían marcado horario, ponele, en Buenos Aires, a las tres de la tarde, y los tipos empezaron a aparecer a las cinco y media, seis de la tarde, y eso ya causó rumores espantosos.*

Esa fama deriva, probablemente, del siguiente episodio:

CAMBÓN —*Llegamos a grabar. Pero ocurrió una cosa que nunca me voy a olvidar. Chango, el baterista, dice: «Voy a ver a Los Iracundos, donde ensayan.» Él encontró el hotel donde Los Iracundos estaban ensayando y los visitó. Pues él se agarró un trauma tan grande con la batería de Los Iracundos que después no quiso tocar en la grabación. Nos estaban esperando, la gente arriba, nosotros acá. Lo estuvimos esperando cerca como una hora. Cuando vino lo queríamos comer, todos. Y se sentó en la batería y no quería tocar. Nos habían dado cuatro o cinco horas, de las cuales una la habíamos perdido. No teníamos en realidad experiencia en grabaciones, sino que, bueno, enchufábamos los instrumentos, pensábamos que de arriba podían hacer todo, pero no era así. La verdad que no salieron bien las grabaciones. Yo diría que en vivo anduvimos bien. Comimos muy bien, pasamos muy bien, estuvimos en un lindo hotel... Pero el tema grabación falló.*

El problema fue que «el tema grabación» era algo más que eso: es de suponer que la CBS argentina andaba en busca de un grupo capaz de hacer frente a Los Shakers (contratados por la EMI, que además tenía a los mismos Beatles). A juzgar por las opiniones unánimes sobre cómo sonaban y por la buena repercusión que tuvieron en Escala Musical, además de la mística de que procedían de la misma cocina musical que Los Shakers, Los Malditos eran un fuertísimo candidato. Si hubieran pasado el *test* en CBS, se hubieran abierto el camino para una eventual «explosión» en el mercado argentino y quizá mundial.

BUCHÁLTER —*La CBS argentina estaba produciendo un* longplay, *que patrocinaba Coca-Cola, con todos los temas de moda en aquel instante. Y esperaron a Los Malditos para grabar 'Muchachita', el tema de Lennon y McCartney*[21]. *El grupo iba a ser lanzado en ese* longplay,

20. Osvaldo Fattoruso tiene un recuerdo, probablemente más realista, del ritmo de trabajo con Los Shakers en Escala Musical: en las noches pico, siete actuaciones, y tenían que andar «*a 200 quilómetros por hora*» para llegar a todos los locales. Igual es un montón.

21. 'Girl', 1965.

*y con Ernesto Soca fuimos a las oficinas de CBS para firmar el contrato para ese disco y para quedar ya grabando en CBS. Mientras nosotros estábamos arreglando todo lo concerniente al contrato con John Lear, que era director encargado en aquel momento, tenían que venir Los Malditos a grabar 'Muchachita'. Pero hete aquí que, haciendo honor a su nombre, llegaron tarde y John Lear nos suspendió la grabación, no firmó el contrato y se produjo un caos ahí entre los integrantes y yo, porque algo que estaba muy bien armado, por falta de profesionalismo, se tuvo que disolver.*

*Los Malditos fueron, para mí, excelsos en su música, figuras que realmente podían haber llegado muchísimo, muy lejos, muy lejos. Yo creo que Los Malditos, el Sexteto Electrónico Moderno, Los Delfines, Las Sandías y dos o tres grupo más que se me pueden escapar, fueron músicos que ganaron bastante bien con la música en este país. Era un grupo que hacía bailes todos los fines de semana, hacía fiestas, iba a ser lanzado por CBS argentina, fue lanzado en Escala Musical y en los bailes en Buenos Aires. Es decir, se llegó hasta ahí. No se pudo llegar más por la total falta de profesionalidad de los músicos, ¿no? Creo en cierta forma que esa ha sido un poquito la línea de Eduardo Mateo. Yo tengo un carácter bastante fuerte, en algunos casos soy sumamente violento, y cuando Eduardo Mateo me hacía alguna macana, en algún escenario, él me calmaba cuando se ponía a tocar la guitarra y a gozar. Entonces la bronca un poco se me iba. O sea, fue un músico excepcional, una figura que marcó de cierta forma un rumbo dentro de la música uruguaya, pero que siempre estuvo marginado por una falta total de profesionalidad.*

Es probablemente a partir del estado de ánimo provocado por ese relativo fracaso y por la consiguiente deserción de Buchálter que surge la sensación de que Los Malditos están quemados, y de ahí la idea de cambiar el nombre a The Knights. La idea viene asociada con la grabación de un primer simple. La industria fonográfica uruguaya, con cierto retraso, empezaba a tomar en cuenta la fuerza del movimiento roquero nacional. Éste, a su vez, ante la situación de grabación, al igual que Los Shakers y Los Mockers, se ve motivado a producir material propio (en inglés, siempre). Así es que Sondor se interesa en lanzar a los ex–Malditos, convertidos en «caballeros».[22] Ernesto Soca y Miguel Mattos estrenaban como compositores. Mateo, que ya tenía cierta carretera como compositor, no compareció, probablemente porque ya era un castellanista radical en sus creaciones, que al poco tiempo se darían a conocer por otras vías (asunto para el próximo capítulo).

MATTOS —*Si me decís que tararee las canciones no me acuerdo. Yo sé que la letra más o menos la hice en castellano, una letra muy boba: «Oye nena, que tú eres como las flores, que despides un perfume celestial» y unas cosas así. Y «estoy enamorado de ti, y cada vez que veo una flor me acuerdo de tu ternura y sus pétalos se parecen a tu boca» y no sé. Ahora, el que la tradujo, no sé lo qué le puso. En inglés. Yo vi que por muchas partes decía* «baby baby baby», *pero...*

DINO —*Yo tenía una novia que se llamaba Lucille Crocker, que tradujo una serie de letras para The Knights.*[23] *Ya en ese disco está la base de lo que vendría a ser El Kinto. Interesantísimo.*

22. Un dato que nos puede acercar al período en que se editó el simple 'Como el brillo del sol'/'Tú', es la fecha en que se registró Miguel Mattos en AGADU, especialmente para la ocasión: el 26 de setiembre de 1966. El que las obras uruguayas estén registradas es una condición para que la Asociación autorice la edición.
23. La letra en inglés de 'Como el brillo del sol' en verdad dice (entre corcheres las partes de comprensión dudosa): «In the [morning] I can see the [future blurred]/'cause the sun has come out now and I feel glad/In the morning like the sun you will be here/like [he was me] my love//In the [night] the sun comes down and I feel sad/'cause I know that you'll be gone in every way/and tomorrow you'll come back, I know you [well/will]/you will [be mad] again//You can make the sunshine grow/you can change all my life/you make, you make, you make me cry».

QUIQUE ABAL [director artístico de Sondor] —*Fue una apuesta. Comercialmente no pasó nada.*

El cambio de nombre fue una idea infeliz: ¿a quién se le ocurre cambiar el nombre de una de las bandas más populares del país, en pleno auge...? Esa mala estrategia y también la falta de la mano dura de Buchálter hacen mermar las ofertas de trabajo. Pero Mateo no parecía demasiado preocupado con la cuestión, ya que su interés en el grupo disminuía a cada día.

NANCY —*No era imitar, justamente, el fuerte de Mateo, ¿no? Él seguía apuntando a más. En Los Malditos todavía cantaban canciones de otros. Sólo a veces en los ensayos, o a veces cuando se iban a tocar en algún lugar, y después de hacer todo el repertorio, se ponían un poquito a divagar con la música y se iban, empezaban a salir improvisaciones, empezaban a salir temas. Era cuando más lo veías sonreír, era cuando más lo veías feliz a Mateo, ¿no?*

# 5
# Los Conciertos Beat

Por la mitad de la década del 60, el término *beat* se generalizó para designar todo un sector de la cultura anglófona (y anglófila), especialmente la que derivaba del «*swinging London*»: juvenil, pequeñoburguesa, imbuida de una nueva moralidad sexual, antiaristocrática, *snob*, celebrando alegre y desenfadadamente la iracundia, contestataria pero todavía inocente si es comparada con la radicalización política del 68 —que sin embargo venía preparando—. Eran las películas de los «*angry young men*» británicos de principios de los 60, y también Polanski, el **Blow Up** de Antonioni, y obviamente Richard Lester. Era el teatro de John Osborne, Ann Jellicoe, Joe Orton y John Arden, y la literatura de Ginsberg, Holmes y Mandel. Era la valorización y las nuevas manifestaciones de géneros tenidos por «menores», como el humorismo gráfico, las historietas o las seriales televisivas. Era la minifalda. En música eran, sobre todo y casi por definición, los Beatles.

La palabra tenía connotaciones opuestas según el emisor: podía ser una de esas expresiones de moda para designar cualquier cosa que estuviera en onda[1], o podía sonar amenazante, refiriéndose a «*esos jóvenes de aspecto exteriormente sucio, apáticos e indiferentes, que concentran en ese exterior su protesta que a veces estalla ruidosamente contra la sociedad, el arte muerto, y las fábricas de ignorancia que son a su juicio las universidades... [...] también los partidos políticos y los sindicatos son para ellos viles caricaturas.*»[2]

En Uruguay la palabra tuvo un empleo especialmente generalizado en el ambiente musical. Deciase «música *beat*» al *rock* de entonces. El término «*rock*» tardaría en arraigarse, y «*rock and roll*» designaba un baile más, de los muchos que habían entrado y pasado de moda, asociado con Chuck Berry, Bill Halley y Elvis Presley, y que no era visto propiamente como un ancestro de la primera línea del momento, sino que había sido desplazado

1. A los encargados de ediciones de Sondor no se les ocurrió mejor traducción que 'Chica beat' para la canción 'Garota papo-firme'. (en Roberto Carlos, **Barra limpia**, Sondor, 37.475).
2. **BP Color**, 25/VI/1967. Ese juego de connotaciones opuestas era extensible a los sinónimos (se corrió la bola de que Arnaldo Spadachino fue aludido despectivamente por el senador Washington Guadalupe como «*cura revolucionario y nuevaolero*» [**El Popular**, 14/VII/1968]).

por ella. Después del rocanrol hubo el *twist*, y si nos fijamos a fines de 1966, las ondas eran el *shake*, el *surf*, el ie ie, el zorba. Un par de años después haría furor el pata pata. Todo eso estaba incluido en la música *beat*, pero la etiqueta iba aun más allá, comprendiendo el espectro musical y letrístico cada vez más amplio que los Beatles iban imponiendo. El *beat* se podía extender a todo lo «bueno», todo lo que fuera «*in*» (el *revival* de la música barroca, el tango piazzollesco o inclusive el folclorismo de avanzada de Mercedes Sosa, Los Huanca Hua, Ariel Petroccelli, los Hermanos Núñez, etcétera. Cada uno usaba el término con su propio grado de tolerancia). En cuanto al estilo específicamente *beat* (roquero), podía ser llamado de varias maneras: «música de combos», «música joven», «música moderna», «ritmo *beatle* », «ie ie» (se escribía «ye ye»).

El periodista Rogelio Falca realizó en octubre de 1966 una investigación para el diario **Época**, en la que verificaba las preferencias musicales del público montevideano en ese momento.[3] La música *beat*, liderada por los Beatles, era el género más consumido en Montevideo. Se señalaba un creciente «*interés hacia los conjuntos uruguayos de inspiración beatle*», y el segundo puesto en el *beat* lo disputaban Los Shakers y los Mamas and the Papas.

Dentro de lo confusas que son las distinciones de géneros de los diversos encuestados por Falca, parecería que sólo entra en el *beat* (o sus sinónimos) la música en inglés. Géneros tal vez también «modernos» pero cantados en idiomas más «cursis» oscilan en categorías que normalmente se distinguen por nacionalidades, y que pueden apelar a un público más joven y roquero (Nueva Ola argentina, Roberto Carlos) o entrar más decididamente en lo «melódico» o «romántico» (Aznavour es uno de los músicos más en boga en ese momento, seguido de unos cuantos franceses —Antoine, Gilbert Bécaud, Sylvie Vartan— e italianos —Pino Donaggio, Gigliola Cinquetti, Luigi Tenco, Mina—). Los integrantes de esa región bastante amplia son la presencia más oscilante en las diversas encuestas de Falca —pueden aparecer algunos de ellos en los primeros puestos de preferencia popular, o pueden estar totalmente ausentes—. Parecería que todos sumados podrían disputar el primer puesto con lo *beat*, y por lo menos agrupados en «canción eurolatina» y «*rock* argentino-brasileño» ocupaban, alguna de las dos categorías, entre el segundo y el quinto puesto como géneros más escuchados y comprados.

Algunos diarios de izquierda (**Extra**, **Hechos**, **Época**) concedían en publicar el habitual chismerío sobre algún grupo *beat* de moda, pero toda esa masa de música socialmente importantísima no merecía de la prensa un comentario fundamentado y con pretensiones de profundidad.[4] Casi ningún intelectual parecía ver en la música *beat* algo importante, y mucho menos positivo. Para los radicales a la izquierda del espectro ideológico el *beat* era cuestión de estudiantes carrasqueños o pociteños que cobraban abundantes mensualidades de sus padres y que, si no eran alienados como condición permanente, por lo menos tenían al *beat* para momentos de distracción de ocupaciones más «útiles». En los medios de índole más conservadora, el *beat* era un desafío al buen gusto establecido, de peligrosas asociaciones con la marginalidad, la rebeldía, el libertinaje. Unos mirarían a los Beatles como agen-

3. FALCA, 1966. Los datos fueron proporcionados por Palacio de la Música, Sondor, Casa Siweg (que distribuía exclusivamente productos RCA), y representantes de los programas radiofónicos **Buena Música para Pasar el Rato** (El Espectador), **Dedique su Disco y Desfile de Popularidad** (Sarandí), **Acromúsica** (CX 26), del programa televisivo **Discodromo** y de las **Selecciones Musicales** de **Reader's Digest**. Los datos de cada encuestado aparecen discriminados en el artículo, y las conclusiones aquí presentes corren por mi cuenta, en confrontación con un repaso a la prensa de la época y con el respaldo de los testimonios de los músicos y espectadores *beat* entrevistados para este libro.

4. No encontré en toda la prensa del momento un único comentario crítico de las presentaciones multitudinarias de Los Shakers en Montevideo en diciembre de 1966.

tes del imperialismo, otros tolerarían su imagen todavía juguetona y jovial y esperarían comprensivos que los muchachos crecieran y se dedicaran a algo más serio[5], y algunos más adustos los pondrían en la misma bolsa que a otros menos simpáticos, aduciendo que tal clase de ruidos no era música.

Con respecto al *beat* uruguayo las escuelas eran dos: estaban los que juzgaban a los grupos como imitadores de una onda extranjera pero valorizaban los modelos originales (aplaudiendo, por ejemplo, las transgresiones letrísticas de Dylan o las musicales de los Beatles), y los que condenaban el paquete entero, como por ejemplo uno que definió a Los Gatos como «*mala réplica de malos parientes extranjeros*» [R.M., 1965]. En general, la «Cultura» veía a la música *beat* como una distracción de lo autóctono, lo serio y lo consecuente, representados por el tango y sobre todo por el llamado «folclore» (se escribía «*folklore*»).

El desprecio, por lo general, era correspondido, y para los *beat* el «*folklore*» era visto como la encarnación de la cuadradez a todos los niveles.[6]

El «folclore» no era estrictamente tal. Los términos «folclorismo» y «proyección folclórica» son más adecuados, ya que se trataba, en realidad, de un trabajo *sobre* el folclore propiamente dicho.[7] Frecuentemente, el «folclorismo» uruguayo era de segunda mano, o sea que tomaba como referencia el folclore norteargentino, imitando los trabajos de folcloristas como Jorge Cafrune, Los Fronterizos, Los Chalchaleros, Horacio Guarany y Atahualpa Yupanqui (a los que se sumaban algunos nombres emergentes, como Ariel Ramírez, Chango Farías Gómez, Mercedes Sosa, César Isella, etcétera). Contrariamente al tango, cuya popularidad entraba a estancarse en algunos nombres consagrados (Troilo, D'Arienzo, Canaro, Pugliese, Gardel, Sosa), el folclorismo argentino pasaba por un momento de dinamismo que se reflejaba en Uruguay (pese a que el ala derecha ponía un gran énfasis en identificar «*folklore*» con «tradición»[8]). El tango tenía una posición privilegiada en la radio[9]. Ambos géneros tenían excelente respuesta de público, y además eran tomados en serio por la inteliguentsia tanto de izquierda como de derecha. El folclorismo y el tango se encontraban entre el segundo y el quinto puesto de preferencia popular («disputándolos» con los francoitalianos y el complejo Nueva Ola–Jovem Guarda).

5. Un ilustrativo comentario sobre Los Shakers: «*Las cuatro novias uruguayas del conjunto ya saben que no tienen que exigir nada por el momento. Sólo esperar por el regreso a la 'normalidad', a que los muchachos que hoy son los ídolos de miles de jóvenes se transformen en hombres de pelo corto y lectores asíduos de la bolsa de valores.*» (Hechos, 9/XII/1966)

6. HUGO FATTORUSO —*Then there is the folk music of Uruguay, which is really pretty boring.* [...] *For a musician, there's nothing to play. Three chords, a turn–around, and always the same kind of lyrics.* [LYONS, 1977]

7. No sé hasta que punto la categoría «folclore» preserva alguna utilidad. No conozco ninguna definición de folclore que sea coherente simultáneamente con el uso más estricto del término y con conceptos actualmente vigentes en las ciencias sociales. De todos modos, creo que lo que técnicamente se llama folclore puede ser definido de la siguiente manera: es el conjunto de la producción de mensajes compartibles por determinado grupo social, y cuya supervivencia se da en una sociedad industrial en forma independiente de las técnicas y procedimientos establecidos a partir del capitalismo. Este es el sentido que le doy al término (cuando aparece sin comillas) en este libro.

8. Tanto **El País** como **El Día** tenían entonces columnas idénticamente denominadas 'Folklore, nativismo, tradición'.

9. La 'Selección radial' que **BP Color** publicaba diariamente, por fines de 1966, el martes 1/XI/1966 incluía los tópicos «*Nueva ola*» (27 programas), «*Música popular*» (66 programas, de los cuales por lo menos 34, a deducir por el título, dedicados al tango), «*Folklore*» (21, incluidos los folclorismos argentino, paraguayo y «*paraam.*» —*más factiblemente* «panamericano» que «panameño»—), «*boleros*» (5, que incluyen «*ritmos tropicales*» —denominación que puede incluir muy correctamente al mismo bolero, pero que podría implicar una confusión con el género llamado «tropical»—) y «*Música internacional*» (8 programas de música española, rioplatense e italiana), además de géneros no musicales («*Periodístico*», «*Cómicos*» y «*Rurales*»). Esta cuenta no tiene diferencias sustanciales con la de otros días de la semana, y se mantiene estable en el correr de todo el mes de noviembre.

En el ámbito folclorístico empezaba a ganar relieve una corriente uruguayista[10] —ya no reproducción del folclorismo argentino, sino adaptación de sus criterios al folclore regional— representada por Osiris Rodríguez Castillos, Anselmo Grau, Aníbal Sampayo, Marcos Velázquez, Daniel Viglietti, Los Olimareños (junto a los compositores Ruben Lena y Víctor Lima), Alfredo Zitarrosa, Washington Carrasco, Víctor Pedemonte y otros. A partir de 1967 esta corriente (a la que se fueron agregando figuras más jóvenes, como Numa Moraes y «El Sabalero» José Carbajal) pasaría a un destacado primer plano, y sus principales representantes asumirían un nivel de popularidad no alcanzado por músicos uruguayos desde Gardel. Esa popularidad se vinculó con el turbulento momento político–social, al que varios de los folcloristas respondieron con letras combativas que trataban de contribuir a que se apresurara una victoria que se figuraba, de todos modos, bastante cercana. La politización de las letras se casó con la postura nacionalista hacia las músicas, que buscaban (con mucho éxito) revitalizar o —en algunos casos— imponer una identidad musical uruguaya, a partir de géneros sobre todo rurales. Delante de la ambivalencia política y musicológica del término «*folklore*», a ambos bandos les convino dejar claras las cosas buscando una nueva etiqueta para los folcloristas de izquierda, y la que más pegó en la prensa fue «canto popular»[11]. Pero todo eso explotó un poco después. Por fines de 1966 sólo Los Olimareños y el casi debutante Zitarrosa pesaban a nivel comercial en el «*folklore*» uruguayo.

No eran sólo las respetables razones sociopolíticoculturales las que determinaban la exclusión de lo *beat* de los ámbitos prestigiosos. Más bien que las oposiciones entre progresismo y conservadurismo o entre nacionalismo y entreguismo no explican por qué la música erudita[12] y el *jazz* sí merecían atención, espacio, respeto y reflexión intelectual, mientras el autor de la investigación de **Época** concluye desolado ante sus resultados que «*el mal gusto artístico es compartido por los desclasados y por los burgueses*»[13]. La descalificación de lo *beat* en música se apoyaba en tal clase de adjetivaciones sumarias, y estaba tan sobreentendido que se trataba de una basura que a nadie se le ocurría ni siquiera tomarlo como blanco de una crítica más o menos consecuente. La actitud, en definitiva, parece no diferir mayormente de la de esos *gentlemen* caricaturizados en las propias manifestaciones *beat*, que se tapan las orejas y miran escandalizados a los jóvenes y alucinados bailarines peludos. El eventual pretexto nacionalista intentaba justificar una valoración basada en la vieja noción de «Cultura», plagada de conservadurismo, puritanismo, elitismo y eurocentrismo, que llevaba al desprestigio de una música que no servía a una escucha concentrada y sesuda, sino para bailar; que no estaba prestigiada por los aristocráticos ambientes de las salas de concierto; y que tenía implicancias de libertinaje implícitas en la entrega «enloquecida» al furor rítmico y al volumen. Además el frente izquierdo de desprecio al *beat* incluía en sus tácitos argumentos la justificación de clase (el *beat* predominaba en ambientes adinerados).[14] Ya sin distinciones de posición política, incidía también el adul-

10. Se decía «orientalista». Evito el término en este libro porque, hablando de Mateo, el término se presta a confusiones (Mateo era orientalista también por sus acercamientos a la música y filosofía hindúes, por ejemplo).

11. Donde «popular» implicaba una opción por «el pueblo». Otras expresiones equivalentes fueron «música popular» y «canción popular».

12. Discúlpenme este pequeño acto de imperialismo cultural brasileño, pero la expresión «música erudita», que se usa en mi país, me parece menos mala que «música culta». Hablar de «música culta» sobrentiende que las demás músicas carecen de cultura, lo cual puede ser ofensivo en el manejo más habitual del término «cultura». De por sí, ese manejo habitual del término, contrario a las definiciones antropológicas, ya es pernicioso. Hablar de una «música erudita» es falso, puesto que muchos «músicos eruditos» no son propiamente eruditos y algunos músicos populares sí lo son, pero por lo menos decirle a uno que carece de erudición no es razón para enojos, y el término es bastante inocuo desde el punto de vista de una reflexión sobre la cultura.

13. FALCA, 1966.

14. Un punto de vista bastante viejo: **El Popular**, vocero oficial del Partido Comunista Uruguayo, estampaba en la

tismo, con su resistencia a encarar seriamente la cultura juvenil. Factor que se suma a otro —comercial y sociológico—: que los adolescentes no incidían en la compra de diarios (hasta que unos vivos empezaron a publicar revistas y suplementos dirigidos a ellos). Acá estaba la diferencia con los consumidores de música «tropical» —la clara sexta fuerza musical montevideana de la época—: contaban, por lo menos, con una cartelera de bailes en **El Diario**. La presencia de la música de carnaval (socialmente muy importante, aunque incida poco en el comercio discográfico) en las publicaciones era aun menor, virtualmente nula.[15]

El lanzamiento uruguayo de **Revolver**, entre fines de octubre y principio de noviembre de 1966, obliga a un cambio general de actitud con respecto a los Beatles, abriéndoles las puertas del espacio «cultural».[16]

---

tapa de su primera edición la siguiente apreciación sobre el *rock and roll*: «*La verdad es que sólo una minoría millonaria, que desprecia las tradiciones nacionales y vilipendia nuestra soberanía, puede vibrar en el frenesí obsceno que viene de Nueva York.*» (**El Popular**, 1/II/1957).

En 1972 se puede leer la siguiente opinión:

NILDA MÜLLER —[...] *una demostración actual de un conjunto* beat *no apela a ningún sentimiento espiritual. Por el contrario, crea un clima exacerbado que se manifiesta en las reacciones periféricas sensoriales más elementales, una motricidad física que aviva los sentimientos llevando al paroxismo histérico a salas enteras en una especie de monstruoso orgasmo colectivo.* [MÜLLER, 1972]

Y todavía a fines de los años 80:

Senador FRANCISCO RODRÁGUEZ CAMUSSO —*En cuanto a Los Beatles, cada vez que en casa alguien los ha puesto yo he cerrado todas las puertas intermedias.*

[...] *No soy conservador. Lo que a mí me rechina, eso sí, son ciertas expresiones que yo estimo de primitivismo* [...] [URRUZOLA, 1989]

También es posible leer a un respetable historiador hablar de «*las estupideces rockeras*» y de «*la confusión entre música y aullidos*» en Oscar BRUSCHERA, 1988.

15. Esa jerarquización que busca por todos modos identificar las importancias ideológicas con el gusto de uno se perpetúa mucho más allá de la época en cuestión. Hasta hoy día, es muy común la actitud de respaldar en el éxito popular la buena opinión sobre un músico querido, de explicar con la maquinaria capitalista el éxito de uno antipático, de comprender el fracaso comercial de un «bueno» como consecuencia natural de oponerse a la misma máquina, y de encontrar muy comprensible el fracaso de un «malo», ya que el pueblo sabe lo que hace. Por otro lado, lo propiamente ideológico no cuenta tanto, ya que un sustrato más profundo de ideología termina comandando el gusto disfrazado de principio. Hasta hoy en día la distribución de los espacios de prensa dedicados a lo que llaman «cultura» presenta una versión deformada del momento: no obedece ni a la importancia social de los productos (en **Brecha** jamás se publicó una nota relevante sobre la música tropical uruguaya), ni muy coherentemente a la postura que cada uno se supone que defiende. Un ejemplo entre montones es el principio del capítulo 'Canciones de propuesta', del libro de Mario Benedetti sobre Viglietti, donde se hace un rápido repaso de la canción política uruguaya: dedica 10 líneas a Bartolomé Hidalgo, 21 a la sátira política del siglo pasado, 22 a la propaganda política de este siglo, 14 a Yupanqui, 10 más a decir qué poco se habla de política en el tango, y despacha la murga en una frase (3 líneas), encabezada por una palabra poco justificable: «*Curiosamente, el tema político aparece con bastante frecuencia en las letras de las murgas carnavalescas.*» No hay ni una palabra sobre el *beat* politizado de principios de los 70 (El Sindykato, Totem, Montevideo Blues, Urbano). (BENEDETTI, 1974).

16. Dando un descuento para la época, con todo, los medios de izquierda (excluyendo **El Popular**) tenían un enfoque menos simplista de la música *beat*. Especialmente **Época** dio buena cobertura al fenómeno. Me imagino que la presencia del joven periodista Coriún Aharonián debía contribuir para que, en líneas generales, ese diario tuviera un acercamiento global al fenómeno musical mucho más inteligente que el de las demás publicaciones uruguayas, seguido por **Hechos**, que contaba con el esclarecido Manuel Luis Alvarado. De todos modos, resulta gracioso a largo plazo observar cómo Coriún sintió la necesidad (creo que real) de dedicar el primer tercio de su nota de página y media sobre el cuarteto de Liverpool (AHARONIÁN, 1966) a explicar al lector que la música popular también puede tener algún valor cultural y merecer un tratamiento serio. Hacia fines de la década, recién, se generalizan las columnas, después páginas y finalmente suplementos dedicados a jóvenes o al *beat*. **Extra**, desde su página sabatina **Extra Beat**, llegó a publicar un temprano manifiesto vindicando el género con argumentos muy atendibles ('La música que ha impuesto la juventud, es digna de la mayor consideración', **Extra**, 26/X/1968). Finalmente, en 1972 Aharonián —ya entonces colaborador de **Marcha**— dice lo que había que decir en una nota grandiosa:

CORIÚN AHARONIÁN —*El rock existió, estuvo aquí, sigue existiendo, y ya se encuentra integrado a nuestro*

Exactamente en el mismo período (último trimestre de 1966) irrumpen los **Conciertos Beat**, desafiando la distribución imperante de los estatus artísticos, haciendo que algunos críticos tomen su primer contacto con algunos grupos nacionales de considerable trayectoria. La idea se desarrolla entre un grupo de jóvenes liderados por Ernesto Bernardo Bergeret —un joven de 25 años que ya tenía un respetable currículo teatral—, y que incluyó a Enrique Kiesevich —más conocido como Enrique del Campo—, Andrés Neumann y Diane Denoir). La subversión de los criterios establecidos ya empezaba en los espacios elegidos (los sacros Teatros Solís y Odeon) y seguía en una mezcla de géneros que servía doblemente para sacar lo erudito de su pedestal y asumir lo *beat* como «arte». O, en una segunda interpretación concomitante con la primera: incluir en la etiqueta *beat* todo lo que fuera «*in*», aunque se tratara de un compositor del siglo 18.[17] Los números musicales, muy cuidados en el aspecto escénico, aparecían hilvanados por *sketches* y por la lectura de textos de Lennon, Jarry o Boris Vian. La estética, en los primeros **Conciertos**, era obviamente muy *beat* y, por lo tanto, excluía lo que podría ser considerado cursi o poco moderno. No había, justamente, folclorismo, tango tradicional, música tropical o géneros carnavaleros.

La irreverencia para con lo clásico era una constante, y empezaba con la viñeta de apertura, la marca de todos los **Conciertos Beat**: Bergeret entraba al escenario (que, sin telón de fondo, dejaba expuesta toda la utilería del teatro) con un estuche de guitarra. Se paraba, extraía del estuche un cráneo, y con el brazo extendido y el cráneo apoyado sobre la palma, proclamaba en tono solemne: «*To beat or not to beat. That is the question.*»

CORIÚN AHARONIÁN —*Los* ***Conciertos Beat*** *fueron un planteo sumamente creativo, sumamente interesante. Tenían un cuidado enorme de puesta, que era la suma de conceptos que iba agregando esta gente que estaba en el asunto, más Julio Mato, que era un genio, el mejor de los iluminadores que ha tenido Montevideo en los últimos treinta años.*[18] *Por ejemplo, en uno de los conciertos, de pronto se apagaban las luces y aparecía unas velas. Y las velas traían una procesión en la que venía un ataúd. Colocaban el ataúd con las velas en el medio del escenario. Y claro, venía la iluminación teatral exacta como para que pareciera luz de velas. Y en el ataúd aparecía algo, y ese algo se transformaba en una mano, que lentamente iba saliendo del ataúd. Era espeluznante. Y de pronto de un saque volteaba la tapa del ataúd, y saltaba un personaje de dentro del ataúd con un violín en la mano y empezaba a tocar Bach*[19]. *Y era el mejor violinista joven del Uruguay, Antonio Núñez —actualmente concertino en Suiza—. Bueno, luego, por supuesto, volvía a su ataúd, venía la misma procesión, le tapaba el ataúd y se retiraba lentamente de escena.*

---

*ámbito auditivo —el cotidiano y el otro—. Hacer rock en el Uruguay deja de ser una actitud colonial en sí misma, y puede ser en muchachos de extracción burguesa un lenguaje llanamente propio, natural. Partir del rock es pues tan o tan poco alienante en potencia como partir del folclorismo de Philips o RcaVictor. El problema radica en qué se haga después de partir.*

[...]

*Estos muchachos hacen música. Viven música. El contraste es más evidente si el espectador desprevenido acaba de asistir a uno de esos sarcófagos donde se ejecuta música culta, enhebrándola habitualmente nota por nota. Acá se enhebran vivencias. Si no, no hay producto, ni hay comunicación y lo sienten tanto intérpretes como consumidores. Como no sobreviven las astutas defensas urdidas por los inventores del silencio en sala y el respeto a priori.* [AHARONIÁN, 1972]

17. «*Albinoni es 'onda'*» [BERRO, 1966]

18. La iluminación de los Beat hizo época. Un año y medio después, Isabel GILBERT elogiaba un trabajo «*muy a lo Julio Mato en los Conciertos Beat*» (**Marcha** nº 1401, 10/V/1968, p. 6).

19. Según otras memorias, Vivaldi, y en el programa del **Concierto Beat (III)**, Locillet.

ERNESTO BERGERET —*Tony* [Núñez] *llegó a aparecer como enfermero e hizo alumbrar un violín nacido de un violoncello en un parto sin mayores complicaciones.*[20]

VICENTE OLTRA —*Lo que ostentó un soplo «beat», del mejor cuño, fue la no publicitada —y desopilante— intervención de un cuarteto de vientos (con camisetas de Peñarol bajo el frac*[21]*) integrado por Santiago Bosco (flauta), Gerardo Farino (clarinete), Juan de Dios Filiberto Núñez (fagot) y Delfino Núñez (corno), que ofreció una «Casación» de Mozart, con la soltura necesaria para tomar mate en medio de la ejecución. Un suceso raro de ver en el SODRE, pero todos estos músicos constituyen solistas de nuestra principal orquesta sinfónica. Además tocaron con toda precisión.* [OLTRA, 1966b]

Los **Conciertos Beat** lanzaron a Diane Denoir, una cantante que del total desconocimiento fue catapultada a un tratamiento de estrella por la prensa. Diane «Lady Beat» Denoir pasó a ser, junto a Bergeret, el personaje más inmediatamente asociado con los **Conciertos Beat**.

CORIÚN —*De repente en el escenario empezaban a bajar y subir plataformas. Diane Denoir bajaba en una plataforma desde la nada, desde el cielo, con un vestido amplio de algo así como seda, muy flotante, muy delicado, suelto. E iba bajando lentamente y cuando llegaba a la altura que Mato había determinado para las luces, con la luz precisa, micrófono en mano, largaba su canción. Y era muy impresionante, esto. Imaginate, ¡con la maquinaria disponible en Montevideo, que eso se pudo hacer en el año 66, en el Odeon!*

*Così è se vi pare*: la misma Diane guarda un recuerdo menos glamoroso.

DIANE DENOIR —*¿Vos sabés que yo toda la vida tuve vértigo? Las alturas para mí son horrorosas, ¿no? Y lucho por no caerme. Bueno. Yo tenía que estar sentada, balancearme en una hamaquita, ahí en el Odeon... Para mí estaba altísimo. A mí me suben allá arriba, en esa hamaca, con un* [micrófono] *solapero. Yo creo que era 'Downtown', la que iba a cantar. Cuando voy a cantar, me quedé sin sonido. ¡Haciendo muecas ahí arriba! ¡El sonido no salía! ¡¿Y qué hacés?! ¿Dejás de balancearte? En otra circunstancia te bajás, caminás, te das vueltas, hacés una seña... Pero ahí arriba: ¿tiraba un zapato para abajo, a la cabeza del sonidista?*

**—¿Después se arregló?**

DIANE —*Sí, claro, se arregló, claro, pero estuve ene cantidad de segundos en las alturas, ¿viste?, cantando sin sonido.*

Su nombre verdadero era Diana Reches Mehler, tenía 19 años, unos preciosos ojos verdes, estudiaba arquitectura y artes plásticas, admiraba las películas de Alain Resnais y la ropa de Courrèges y Chanel. Vivía con sus padres en un *penthouse* en Pocitos. El eufónico nombre artístico francés convenía para quien cantaba Françoise Hardy y Boris Vian en su idioma original, pero en verdad fue una invención de último momento, ante el horror de su padre a exponer tan vulgarmente el apellido.[22] Ante lo imprevisto de convertirse

20. En esa ocasión [Concierto Beat (IV)] Núñez se presentó como Tony Beat.
21. Concierto Beat (II). Pocos días antes Peñarol había conquistado la Copa Intercontinental y el título de Campeón Mundial de Clubes. Los músicos salieron a escena con una pelota no. 5.
22. Desde las alturas de la posición social de Diana, no hacía falta descender a cajeras de supermercado o domésticas para aludir al vulgo. «Secretaria» ya era una referencia suficientemente lejana:
ELINA BERRO —**Y entonces que significado tiene aparecer en público, en TV, grabar discos, ser famosa?**
DIANE DENOIR —*Bueno, no soy famosa, todavía no es cosa de secretarias.*
[...]
**BERRO —Por qué canta en francés? Habla francés corrientemente?**

en cantante, Diana había salido a buscar un guitarrista acompañante en vísperas del estreno, y descubrió a Mateo.

Eduardo, ante el fracaso del proyecto The Knights, había sido empujado de vuelta a la noche extra–*beat*, y Diana lo conoció tocando en el piano–bar La Vela, del Hotel Lancaster.

DIANA —*Y entonces nos ponemos a conversar, le explicamos qué voy a hacer, y tá. Mateo tiene que venir a mi casa, y a partir de ahí hay un empaste personal y sensitivo bárbaro. Resultó que el guitarrista que me iba a acompañar terminó siendo un trío, que era Galletti en batería, el Lobito* [Antonio] *Lagarde, que me acompañaba en bajo, y Mateo, ¿no? Eso era para tocar una* bossa nova, *unas canciones francesas... Realmente era muy exquisito para la época.*

*Mateo venía a casa todos los días y se instalaba, hubiera que ensayar o no. En realidad nunca ensayábamos mucho, porque tocábamos Beatles,* bossa nova, jazz, *y yo a Mateo le empecé a mostrar música clásica. Yo soy la culpable de Debussy con Mateo. Lo que pasa es que para mí las puertas de la música las abrió Debussy, ¿no? Yo sé que Mateo, cuando escuchó a Debussy, se volvió loco. Y yo creo que lo que le pasó a Mateo es que cuando él vio lo que era la música de Debussy sintió que alguien lo había entendido y que alguien había hecho antes lo que él quería hacer. Y le vino una cosa brutal, una cosa así fuerte, como que encontrás que tenés un par.*[23] *Mateo tocaba, e inventábamos cosas... Ahí es donde él empieza a largarse a componer.*

Mateo en verdad ya componía desde los últimos tiempos del Bando de Orfeo. Pero ahora, simultáneamente flechado por Cupido, iluminado por la musa y alentado por la amiga y admiradora, paría sus primeras canciones conocidas.

JAIME ROOS —**¿Qué opinás de la letra de 'Y hoy te vi'?**
MATEO —*Habla a una chica... Hay dos letras que me inspiré en la misma chica. Y esa chica es Diane Denoir.*
JAIME —**Siempre pensé que era ella, te lo juro. Y la otra es 'Esa tristeza', ¿puede ser?**
MATEO —*Tá, ah, también. Entonces son tres letras. Sí, esa chica fue mi musa en 'Esa tristeza', en 'Mejor me voy' y en 'Y hoy te vi'.*
JAIME —**¿Y ella cantaba esos temas, justo, ¿no?**
MATEO —*Se daba la cuestión increíble que se enloquecía con los temas. Yo se los cantaba y le decía: «Mirá lo que yo compuse». Entonces me decía: «¡Ay, Mateo, me encanta, dejámelo apuntar que lo quiero cantar!» Entonces yo le decía: «Pero mirá que no es para mujer, no es para vos, es un tema para hombre.» Y se ponía malísima. Entonces: «Apuntalo, cantalo.» Y los tiene. En el* longplay *de ella están.*
JAIME —**Y son los mejores temas que cantó, además, a mi entender.** [ROOS & MAROTTA, 1983]

Los **Conciertos Beat** fueron el lanzamiento de Mateo como compositor (su primera can-

---

DIANE —*Me eduqué en el Liceo Francés. Y porque el español no se presta para lo moderno.*
BERRO —Es curioso; porque Aznavour, Mirna, Richard Anthony se toman el trabajo de cantar en español. Venecia sin ti, y cosas por el estilo. No sería más lógico que una chica uruguaya cantara en su propio idioma?
DIANE —*Sería lógico, pero sería feo de oír.* [BERRO, 1966]

23. El amor de Mateo por los impresionistas lo marcó en toda la extensión de su vida, desde que escuchó a Ravel a los tres años (ver p. 14) hasta el final, según cuenta Mariana Ingold con referencia al 'Doctor gradus ad Parnassum' del **Children's Corner**:
MARIANA —*Me acuerdo que yo tocaba esa pieza y que el tipo estaba fascinado con eso, ¿no? Yo la tocaba espantosamente mal. Pero el tipo no podía creer. Incluso quiso que lo tocara en Todo depende de la Máquina del Tiempo* [1987]. *Y bueno, y ahí él habló muchas veces de Ravel y de Debussy, no sé qué.*
En los bocetos de **La Máquina del Tiempo** del Anglo (1984) hay un apunte de Mateo sobre la intención de componer una pieza a lo Ravel. Obviamente, se trató de 'Estrella'.

ción hecha pública fue 'Je suis sans toi', versión francesa de 'Estoy sin ti' por Diane Denoir). La nómina de los participantes de esos espectáculos habla muy bien de la intuición de Bergeret, ya que ahí fueron presentados a un público culturoso muchos personajes que llegaron a tener un papel destacado en la música uruguaya. El grupo The Knack's, que hacía canciones de los Beatles, estaba integrado por Pippo Spera, Urbano Moraes, Quico Ciccone y Gonzalo Vigil.[24] Estuvieron también The Knights y Los Gatos, dos de los grupos *beat* más polentosos de la época. Participó Rada, que ya entonces era un cantante deslumbrante (hizo 'Georgia on my Mind'[25], 'Reza'[26] y algo suyo). Aparte de Mateo y Diane Denoir, otro solista debutante de relieve fue Dino, y el mérito de la presentación parece caberle a Mateo:

DINO —*Pasado el tiempo me hice fanático de Bob Dylan y, un día, Mateo se entusiasmó con mi interpretación de sus temas y me levó a uno de los primeros «Conciertos Beat».*

[...] *Evidentemente ese fue un paso trascendental en mi vida, pues con elos me di cuenta de mi capacidad como solista. Decidí cambiar el rumbo* —**expresa**— *disolví «Los Gatos» para siempre.* [El Día, 26/XII/1970][27]

DIANA —*Yo me acuerdo, desde el primer* **Concierto Beat** *era una enorme solidaridad. Aunque éramos individualidades —porque Rada cantaba como Ruben Rada, y yo cantaba como Diane Denoir— sentíamos que era todo nuestro, el* **Concierto Beat**. *Era uno, había como una familia única, ¿viste?*

---

24. El nombre del grupo procedía de la pieza teatral **The Knack... or How to Get It**, obra *beat* por excelencia, escrita por la británica Ann Jellicoe (llevada al cine por Richard Lester). El grupo tocaba en vivo composiciones de los Beatles y algunos originales de Mauricio Vigil —hermano de Gonzalo—, en el montaje uruguayo (**The knack/Ese no sé qué... y cómo lograrlo**, con Eduardo Freda y Grupo 65, en versión al castellano de R. Boero, dirigida por Omar Grasso. Se estrenó un día después del primer **Concierto Beat**, el 21/X/1966 en la Sala Verdi, y bajó de cartel el 18/XII/1966).
25. *L:* Stewart Gorrell, *m:* Hoagy Carmichael, (C) 1930, popularizada sobre todo por Ray Charles, uno de los ídolos de Rada.
26. *L:* Ruy Guerra; *m:* Edu Lobo, 1965.
27. Una lista de las funciones que constituyeron la primera temporada de **Conciertos Beat**: **Concierto Beat**, Teatro Solís, el 20/X/1966; **Concierto Beat (II)**, Teatro Solís, el 3/XI/1966; **Concierto Beat (III)**, Teatro Odeon, 19 y 20/XI/1966; **Concierto Beat (IV)**, Teatro Solís, 10 y 11/XII/1966; **Barrocos de todos los tiempos/Concierto Beat (V)**, Teatro del Carroussel (Hotel San Rafael, Punta del Este), dos funciones el 5/I/1967; **Concierto Beat (VI)**, Auditorio de Piriápolis, 6/I/1967; **Concierto Beat (VII)**, Teatro del Carroussel, 16 y 17/I/1967, **Concierto Beat (VIII)**, Teatro del Carroussel, 28/I/1967. Junto al último de los **Conciertos Beat** montevideanos, se anunció una temporada con un total de diez presentaciones en el este, así que puede ser que la lista haya pasado el VIII. Entre el **Concierto Beat (IV)** y la temporada esteña estuvo anunciado un **Concierto Beat** no numerado, en la Feria de Libros y Grabados, en el atrio del Municipio, el 13/XII/1966.

Una lista lo más completa posible de los participantes de esa primera serie de **Conciertos Beat**: Diane Denoir, The Knights, Mateo con su trío, Rada, Los Gatos, Dino como solista, The Knack's, The Shades, los bandoneonistas René Marino Rivero y Ariel Martínez, el Trío Nuevo (Ariel Martínez con el pianista Darwin Viscuso y el contrabajista Enrique del Puerto), Polo y su Trío, el violinista Tony Núñez, el pianista Carlos Cebro, el flautista Santiago Bosco, el clarinetista Gerardo Farino, el fagotista Juan de Dios Filiberto Núñez, el cornista Delfino Núñez, el Trío de Cañas Nacional (el oboísta Raúl Giménez, el clarinetista Edgardo d'Andrea y el fagotista Miguel Castro —tocaron 'A Hard Day's Night', de Lennon/McCartney), el Cuarteto de Música Antigua (integrado por 2 violines, chelo, y Amílcar Rodríguez Inda en laúd), Coriún Aharonián, Conrado Silva, las cantantes Roberta Lee y Adriana, Humberto (haciendo *jerk*), Ralph Ceddes, y el cantante y guitarrista carioca de *bossa nova* Antônio Clóvis Lobão. Como actores estuvieron Ana María Casó y Bergeret. Se interpretaron músicas y letras de Françoise Hardy, Albinoni, Simonel, Mozart, Jobim, Mateo, Petula Clark, Juan Sebastián, Boris Vian, Lennon/McCartney, Vivaldi, Dylan, Bach, Edu Lobo, Jorge Ben, Piazzolla, Davenport/Cooley, Manuel de Falla, Kreisler, Giucci, Arolas, Cobián, Wilson Simonal y otros. Los textos leídos incluyeron a Vian, Jodorowsky, Lennon, Gombrowicz, Slawomir Mrozek, Henri Garein y Roman Bouteille, Rilke y Anderson Imbert. Vale señalar que, contemporáneamente a los **Conciertos Beat** (noviembre de 1966), se realizó, en un espíritu que comparte mucha cosa con éstos, el Primer Encuentro Internacional de Música Aleatoria, en el Instituto General Electric. Algunos músicos eruditos estuvieron en ambos eventos: Aharonián, Silva, Martínez y Antonio Núñez.

CORIÚN —*Fijate que, yo qué sé, yo tocaba Bach con Conrado Silva, ambos con seudónimo, en joda —es decir, tratando de tocarlo bien, ¿no?— y eso iba al lado del Negro Rada. Y nos divertíamos como locos. Y de los Knack's, con su pelito largo que era absolutamente vanguardista en el Uruguay de la época, y agresivo.*[28] *Y estaba todo mezclado, porque además iba, por ejemplo, una suite de Bach, movimiento por movimiento, o pieza por pieza, intercalada durante todo el concierto. Es decir, la conciencia de «somos todos iguales» estaba generada por la misma estructura. Eso creo que es una cosa importante a señalar: no había protagonista, nadie era el centro del* show.

Los periodistas «descubrieron» a The Knights, y también a Mateo, cuyo trío (formado para acompañar a Diana) siempre tenía su número autónomo. El periodismo «cultural» —siempre terriblemente cómodo—, se quedó esperando que esos valores llegaran a «sus» recintos —los teatros— para descubrir que existían. Y sin preocuparse de hurgar en los antecedentes, los trataron como músicos «nuevos» (Los Malditos–Knights llevaban dos años de éxito). Por si alguien piensa que las opiniones de Alberto Magnone sobre Mateo (p. 27) y Los Malditos (p. 38) son las de un chiquilín entusiasmado, siguen otras:

OLTRA —*Muy bien parecieron* The Knights, *un conjunto «beat» de 5 no melenudos, pero con ritmo y afinación notables, entre lo mejor que hemos escuchado en el género. [...] Mateo, Lagarde y Galletti (guitarra, bajo, batería) continuaron en el plano solvente que acostumbran. El guitarrista tuvo una breve, lírica, melancólica intervención, que rozó la maravilla.* [OLTRA, 1966b]

ALBERTO MACADAR —*En el eficaz desempeño del trío compuesto por Eduardo Matteo (guitarra), Lagarde (bajo) y Galetti (batería), sobre obras de Tom Jobim, Vinicius de Moraes y Edu Lobo, se destaca el primero en un par de solos de gran brillo.* [MACADAR, 1966a]

ARNALDO SALUSTIO —*El conjunto* **The Knights** *conoce y utiliza perfectamente los recursos de la música beat: las voces están bien colocadas y afinadas, los bajos están puestos en el lugar exacto, el baterista sabe llevar el ritmo con soltura y rematar sin un dinamismo exagerado los temas que interpretan. Uno de los puntales de este grupo es el cantante y guitarrista Eduardo Mateo* [...] [SALUSTIO, 1966]

MANUEL LUS ALVARADO —*Los debutantes* **The Knights** *demostraron buen ritmo y dentro de ciertas limitaciones vocales e instrumentales lograron excelentes momentos en sus versiones.* [LUS ALVARADO, 1966b]

*Entre los mejores puntales hay que recordar el extraordinario Trío de Mateo (estupendo guitarrista), Lagarde y Galletti, todos de una precisión y ritmo formidable.* [LUS ALVARADO, 1966c]

**BP Color** —[...] D.D. [Diane Denoir] *volvió a susurrar con su «charme» conocidos temas en francés, inglés y brasileño, pero esta vez las palmas se las llevó el trío del guitarrista Matteo con Lagarde en contrabajo y Galletti en batería. Su actuación fue verdaderamente sobresaliente, no sólo por parte del director, que ya había expresado méritos en conciertos anteriores, sino que sus acompañantes se elevaron a su mismo nivel, redondeando una serie de interpretaciones sin reparos posibles.* [**BP Color**, 12/XII/1966]

**Extra** —[...] *el excelente gusto de la guitarra de Eduardo Mateo,* [...] [**Extra**, 4/XI/1966]

DINO —*En la época de los* **Conciertos Beat**, *ya ahí era el sumun. A mí siempre me dio la*

28. Se trata de un corte estilo «paje», con el pelo cayendo hasta la mitad del cuello (ver foto en **El Diario**, 22/X/1966, p. 5).

*sensación de que Mateo era demasiado para este país. Lo que pasa es que en esa época no se lo conocía tanto como creador, pese a que ya tenía escritas una cantidad de cosas preciosas. Quizá porque en esa época los que mandaban eran otros: eran Alfredo Zitarrosa y Los Olimareños. Una época de mucho movimiento social. Pero era imponente en la forma de tocar la guitarra, por sus armonías. Cómo conocía a su instrumento. Mateo tocaba la guitarra, hacia* bossa nova, *hacia sus canciones, 'Esa tristeza', la otra muy linda que cantaba Diane Denoir, 'Mejor me voy'...*

BERGERET —*En el escenario como acompañante de Diana, tocaba sentado, movía la cabeza con ojos entrecerrados, mordiéndose el labio inferior y cada tanto esbozando una sonrisa.*

DIANA —*Con los* **Conciertos Beat** *vinieron los programas de televisión. Nosotros teníamos dos programas semanales que estábamos seguro,* ***La Gente****, que hacía* [Augusto] *Bonardo, y* ***Ahí Viene el Tranvía****, que salió después, que lo hacía Bergeret. Después teníamos* ***Discodromo****. Nosotros vivíamos de la música. No te digo que podíamos subsistir todos, no sé, pero yo me acuerdo que nosotros ganábamos cantando en los* **Conciertos Beat** *—que se repartía el borderó—,*[29] *más lo que ganábamos en televisión, fuera.*

Forzado por una situación políticosocial que cobraba definiciones, el núcleo organizador de los **Conciertos Beat** organiza el 13 de mayo de 1967 un espectáculo intitulado **Protesta Beat**, y pocos días después estrena un ciclo de **Teatro Beat** (un experimento bastante osado en la línea del llamado «teatro de la crueldad», de humor muy negro), ambos en el Teatro Odeon. Mateo no participó en ellos.

La marca Conciertos Beat vuelve a aparecer presentando el 1er. Festival de la Canción Beat y de Protesta, llevado a cabo los días 17, 18 y 19 de junio de 1967 en el Odeon. Era escénicamente menos cuidado que los anteriores, y el *staff* habitual aparecía mezclado a un concurso de «canción de protesta». Esa «protesta» no se escapaba totalmente al espíritu algo «colonizado» de los **Conciertos Beat**:

MANUEL LUS ALVARADO —*Hay que señalar, y en cierto modo objetar, la unilateralidad de las canciones de protesta, casi sin excepción dedicadas a la guerra y Viet Nam. Me parece formidable esa línea pacifista que todo ser humano sensato debe compartir, pero muchas veces ello tiene un inevitable tufillo de importación directa, a esa cualidad tan uruguaya de vivir con la mirada puesta en Europa y ajenos a la verdadera realidad nacional.»* [LUS ALVARADO, 1967]

CARLOS PÍRIZ —*Fue hasta una chica, muy personaje, que entró a hacer un alegato en defensa de las pobres prostitutas.*[30] *Cantó en medio de las carcajadas del Teatro Odeon, era una cosa muy ridícula. Una letra muy cursi. Había de todo.*

Pese a que el tono de los **Conciertos Beat** mechados con protesta no era de lo más agresivo al *establishment*, a algún comentarista le molestó terriblemente:[31]

**El Día** —*Usando los malos recursos de cierto inconformismo juvenil un grupito de snobs uruguayos*

29. Por lo menos en los primeros **Conciertos Beat**, se cobraba modestamente. Bergeret conserva el recibo por los $ 1.000 que cobró el trío Mateo–Lagarde–Galletti por el primero de los **Conciertos Beat**, y que actualizados equivalen a US$ 116,80 (US$ 38,90 para cada uno). Pero ya en las primeras dos funciones en Punta del Este [**Concierto Beat** (V)] se recaudaron $ 60.000 ('Beat', en **El País**, 14/I/1967, p. 8), que equivalen actualmente a US$ 6.068,50, lo cual repartido entre todos los integrantes debe haber representado un ingreso más sustancioso.
30. Era una monja terciaria que interpretaba una canción llamada 'Contra prostitutione'.
31. Lo que motivó la bronca del editorialista de **El Día** fueron algunas palabras consideradas irrespetuosas pronunciadas con referencia a Artigas por el cantante Polo (quien después integraría Los Mockers, Zócalo y, fugazmente, los Bulldogs).

*contemporáneos se han dado a atacar últimamente los valores establecidos del Uruguay.* [...]

*El tono que practican estos jovencitos es de «protesta» y puede sembrar alguna alarma. Sobre todo cuando su actividad deriva en un espectáculo escandaloso y condenable como el que hace dos noches se produjo en el escenario del Teatro Odeón.*

[...]

*Es ésta sin duda una de las experiencias más penosas que se hayan ofrecido nunca en un escenario de nuestra capital* [...]

*Hay muchas maneras de demostrar que la juventud es disconformista. Una de ellas puede ser la más cómoda y aparente. Consiste en dejarse crecer la melena y compensar las faltas de atributos reales con esta forma condenable que Conciertos Beat puso en práctica hace dos noches en el Odeón.*

*La otra (y la más consejable para estos trasnochados iracundos) es olvidarse un poco del «shake», del «hostella», del «surf» o del «a go go», y en vez de ofender condenablemente a los Héroes, contribuir con un aporte humano más estimable para el País: ir a pintar voluntariamente una escuela, ayudar a levantar una pared sólida en los ranchería de los cantegriles.* ['Un bochornoso espectáculo', 22/VI/1967]

Los primeros premios parecen haber sido justísimos: segunda colocación para José Carbajal —futuramente «El Sabalero»— y primera para Dino.[32] Entre los participantes no premiados había un dúo que pronto daría que hablar: Verónica y Horacio (respectivamente Indart y Buscaglia). En la categoría invitados estaba, uno más, otro menos, el elenco habitual de los **Conciertos Beat**. Sólo que Mateo actuaba en el contexto de un nuevo grupo, llamado El Kinto Conjunto.

**"CONCIERTO BEAT" (III)**

este concierto-beat pretende ser un espectáculo (¿?) "in" (de inconformismo), sin motivaciones aparentes ya que no nos hemos puesto a buscarlas. podemos, eso sí, definirnos como una generación sensitiva y no analítica ¡para qué entonces motivaciones! todo es un problema de epidermis.

el programa empieza cuando los músicos llegan y generalmente lo hacen en hora. hoy estarán a la orden en este desorden (sin orden alfabético y sin categorías) dianne denoir, eduardo mateo. the knights, galletti, lagarde, bergeret, trío desconcertante (trío para flauta, violín y piano de locillet. 1er. mov. grave comatoso, 2º mov. andante con moto) y entre bambalinas primavera tomeo, andrés neumann, enrique del campo (asistentes), bernardo bergeret (coordinación), matto (que desde la cabina ilumina) y un señor de gris que todavía no sabemos de dónde salió.

las canciones son de autores varios desde john lennon hasta tomaso albinoni, pasando por tom jobim, eduardo mateo, petula clark, juan sebastián, diane denoir, boris vian, y otros.

los textos son de boris vian (arreglados y desmejorados hablan del nazismo y de la digestión de los gatos), de bergeret (dos historias de eric) y de john lennon. (aunque de lennon hoy no hemos incluido nada, es lindo verlo escrito en el programa).

y para salvarnos de lo antedicho les recordamos que "decir idioteces en nuestros días donde todo el mundo reflexiona tan profundamente es la única manera de probar que tenemos un pensamiento libre e independiente".

**advertencia.** si bien hay nombres que pueden confundirse con candidatos a alguna banca en el senado, esta hoja no es reconocida por la corte electoral a los efectos de contabilización en las próximas elecciones.

ah, y también el trío de ariel martínez.

TEATRO ODEON

(S.U.A.)



**CONCIERTO BEAT (III)**

Sábado 18 y Domingo 19
NOVIEMBRE 1967

«Manifiesto» y portada del programa del Concierto Beat (III) (el dibujo es de John Lennon).

32. El jurado estuvo integrado por Julio Frade, Silvia Guerrico, Julio Novoa, Augusto Bonardo y Arnaldo Salustio. Como los premios preveían participación de los triunfadores en un Concierto Beat, se organizó uno más, llamado Sólo para snobs, en el Teatro del Centro, el 22 de julio de 1967, exclusivamente con los primeros colocados. Los últimos **Conciertos Beat** se hicieron en el este, en la temporada del verano de 1968.

# 6
# El Kinto

Rada y Mateo pasaron algún tiempo admirándose a distancia, cada uno creyendo tímidamente que el otro no lo conocía.

MATEO —*Yo no estoy seguro cuánto hace que él me conoce a mí, ¿no? Yo lo conozco a él desde el tiempo de los Hot Blowers. Yo los miraba de afuera, yo no era músico ni nada. Los admiraba, era* fans. [CAULA, 1987]

Rada, a su vez, tenía a Mateo como integrante del Bando de Orfeo. Era dos años menor que Mateo (nació el 16 de julio de 1942). Cantaba desde niño toda clase de canciones de moda. Sus dotes vocales y su talento de imitador lo llevaron prontamente a los programas de radio y de televisión de Miguel Ángel Manzi. Por mediados de los años 50, con menos de quince años, se incorporó al grupo de Cacho de la Cruz, los Hot Blowers, integrado también, en ese entonces, por Hugo y Osvaldo Fattoruso —¡ambos menores que Rada!—. Todavía adolescente, salió también en la murga Milonga Nacional, en la comparsa Morenada, y fue uno de los vocalistas de Cubanacán, la orquesta «tropical»-candombera de Pedro Ferreira.

RADA —*Y un día nos hablamos los dos, y nos quedamos de juntar para componer cosas, ¿no? Y ahí empecé a ir a la casa de él. Y nos juntamos creo que fue durante dos años. Nos veíamos o todos los días o día por medio, o sea que yo calculo que con Mateo habremos compuesto más de quinientos temas. Temas que componíamos y no les dábamos pelota, papeles que tirábamos por todos lados.*

—¿Componían juntos?

RADA —*Componíamos juntos. Yo lo iba a buscar al loco, llegaba a las diez de la mañana, el loco estaba durmiendo, lo despertaba: «Che, loco, se me ocurrió una idea», agarraba la guitarra y nos poníamos a componer el tema. Infinidad de temas. Y a su vez él: él tenía una música, me pedía para poner letra, o cambiábamos, yo le ponía un pedazo de música que no le salíera...*

*Mateo era un tipo fenómeno. Un tipo que vivía para la guitarra y para tocar y para componer. Íbamos todos los días a la casa de Nancy a tocar la guitarra y a cantar. El loco era un tipo súper feliz, nos cagábamos de risa, vivíamos en la playa todo el tiempo. No teníamos un mango, estábamos cagados de hambre, pero fue la mejor época de mi vida. Nos divertíamos. Festejábamos el cumpleaños de Mateo y el mío con mortadela y pan, ¿viste? Nos cagábamos en todo.*

**—¿Y cómo influenciaron uno en el otro, Mateo y vos?**

RADA —*Mateo en mí por la riqueza armónica, ¿no? La riqueza armónica de Mateo era maravillosa. Y yo en él, bueno, por la fuente de ideas que soy yo —yo componía temas cada cinco minutos, ¿me entendés?— Y él admiraba que un tipo que no tocaba ningún instrumento*[1]*, cómo podía crear esas cosas. Y nos llevábamos fenómeno. Jamás tuvimos tuco así, de cosas. Nos llevábamos bárbaro, loco.*

La amistad de Mateo con Rada nace, por lo tanto, en la cumbre profesional del Bando de Orfeo, y pasa por el viaje de Mateo a Brasil, su ascención como profesional de la noche y de yingles, y la carrera de Los Malditos. Es probablemente gracias a ese intercambio muy a la Lennon–McCartney que tanto Mateo como Rada adquieren «mano» de compositores. En 1967 Rada saca la medalla de plata como compositor en el IV Festival de la Canción de Parque del Plata, con la canción 'El nuevo don Juan', y 3er. premio en el Festival de Costa a Costa con 'Aquel payaso'. Las primeras canciones de ambos que se llegan a conservar (compuestas en el año 66) son ya obras de un par de compositores maduros. Es más: entre 1966 y 1967 Mateo tenía escritas tres de las únicas cuatro composiciones suyas que alcanzaron algo de repercusión internacional, y que fueron también las más grabadas por otros intérpretes en Uruguay.[2]

'Bien de bien', la única composición que llegó a registrarse como coautoría Mateo–Rada, no estuvo en ese paquete juvenil de cerca de quinientas canciones (cifra no tan absurda para quien conoce la fertilidad creativa de Rada). La canción original era de Mateo, compuesta entre 1967 y 1969, con la primera parte que se conoce hoy, y una segunda parte diferente. Ese candombe se incorpora prontamente al folclore del Barrio Sur, y se canta con frecuencia en las fiestas y comidas, con las adulteraciones normales de la trasmisión oral. En 1972 Rada improvisa el estribillo («Cuando canto, o o o»...) en un viaje a San Pablo con Morenada,[3] y esta versión pega. En 1984, Jaime Roos la recopila (sobre todo con Mario «Lobo Grande» Núñez y Cachila Silva), la adapta a su manera, la registra a nombre de Rada y Mateo (en esa época ninguno de los dos reconocía la autoría: cada uno se la atribuía al otro) y la graba con Repique, rescatándola de vuelta para el terreno de la música popular después de quince años de vida folclórica.

Finalmente, en 1993 Jaime desentierra la versión original (que andaba bien guardada en la prodigiosa memoria de Hugo Fattoruso —quien no estaba enterado de nada de esa historia—). Curiosamente, mientras Rada llevó la letra para el lado fiestero, más exótico, Mateo pinta un conventillo más cotidiano, más prosaico (lo mismo que en 'La mama vieja'):

«Allá en el convento me siento bien/Allá en el convento me siento bien/La gente que

1. Rada, en verdad era percusionista, y tocaba los tambores de candombe, o tamboriles. Parecería acá acatar la jerarquización musical dominante, según la cual los tambores o las congas son menos cosa que «instrumentos». De todos modos, la influencia sufrida por Mateo parece ser mayor que lo que Rada tiene conciencia. Mateo considera que fue con Rada que empezó a componer (ver DA SILVEIRA, 1984a y UBAL, 1987).
2. 'Mejor me voy', 'Príncipe azul' y 'Esa tristeza'. La cuarta es 'Y hoy te vi', que probablemente se compuso a fines de los 60 o principios de los 70.
3. Trátase de un viaje de Totem, Morenada y Mike Dogliotti, para hacer la Noche Uruguaya en el 1er. Congreso Extraordinario de la Confederación de Organizaciones Turísticas de América Latina (COTAL), en XI/1972.

pude allí conocer/Sabe que/Bien de bien/A veces oyes un niño toser/A veces oyes un niño toser/Entonces piensas un poco también/Sabes que/No anda bien/Negro chico se enfermó/Hay huelga en el corralón/Don Pancho no laburó/Y al lado suena un tambor/Pero la esperanza no se les fue/Pero la esperanza no se les fue/Un mojo ambientado deben tener/Saben que/Bien de bien»[4]

Definitivamente, Mateo «en el convento se siente bien», como cuenta el Lobo Núñez, quien lo conoció en el Barrio Sur cuando tenía poco más de diez años.

FERNANDO «LOBO» NÚÑEZ —*A Mateo lo conocí en la casa del Gordo Chango, en La Maldicueva, y ahí venían todos: venía Mateo, venía Cambón, venía Miguel Mattos, el Ernesto Soca, y siempre se ambientaba ahí, porque 'taban Los Malditos, que era el grupo de onda del momento. Y ahí fueron las primeras venidas de Mateo al barrio* [Sur]. *Siempre venía por la esquina. A él le gustaba salir a caminar en el barrio, conversar con la gente.*

**—¿Y cuándo te hiciste más o menos amigo de él?**

LOBO — *Y bueno, siempre hubo un «hola cómo te va». Y a raíz de la tocación, yo qué sé, los tambores y eso, él empezó a venir por casa con mi hermano* [Mario]. *Nosotros, aquí en el barrio no lo veíamos a Mateo como Mateo. Mateo era uno más que andaba acá en el barrio, era un personaje del barrio. Yo sentí el valor de Mateo muchas veces en actuaciones, en cosas que 'tábamos haciendo, pero Mateo pa' mí era el que venía a mi casa. Divagábamos y tocábamos el tambor, o él cantaba cualquier cosa.*

**—¿Él era amigo de tu hermano?**

LOBO —*Era. Tocaban juntos con Jair, Yábor... Y ahí siempre lo buscábamos, Mateo, a donde iba a tocar, para ir a verlo. Siempre íbamos a ver a Mateo.*

**—¿Mateo hacía candombe en ese tiempo?**

LOBO —*Tocaba sí. Tocaba candombe y tocaba samba, también. Tocaba mucha* bossa nova *y también le gustaba la onda del* cavaquinho, *que creo que viene a ser el instrumento que más le gustaba a él tocar.*

**—¿Cómo tocaba Mateo los tambores?**

LOBO —*Tocaba bien. Tenía su estilo. Era raro verlo tocar a Mateo. Él tocaba, como decía él, de gozadera. Siempre el ritmo de él era gozando.*

**—En la manera de tocar, ¿cómo la ves? Mateo, tocando la guitarra, ¿tiene algo de diferente de lo que hacían en candombe antes?**

LOBO —*La forma de tocar guitarra de él es de él. Nadie toca la guitarra como Mateo. El estilo pa' tocar candombe de Mateo no es el tradicional de los guitarristas de antes, como yo escuché tocar de repente a, no sé, Meme Yofre, el Quico Acosta, Eduardo da Luz, Humbertito... Él tocaba como tocaba Eduardo Mateo, pero pienso también que él tenía mucha influencia de haber tocado también anteriormente en los bandos de samba. A él le gustaba mucho tocar como se toca el* cavaquinho. *Él prácticamente que heredó muchas cosas también de aquel estilo que tenía Oscar Alemán, ¿no?, que vendría a ser la música de su juventud. Y que en parte es lo que viene a tener de estilo Mateo. Y después de escuchar a Mateo, escuchás a Jaime y te das cuenta que de ahí el Jaime sacó mucho en la forma de tocar candombe.*[5]

4. 'Bien de bien', versión original, de autoría exclusivamente de Mateo. Según Hugo Fattoruso, que recuerda esta versión por El Kinto. Transcrita por Jaime Roos.

5. JAIME —*Una cosa que yo he notado es que la «rasqueta» es un estilo africano de usar la guitarra, usándola casi como un instrumento de percusión. Quizás algún lector recuerde a Richie Havens tocando en Woodstock, «Like A Motherless Child». En Uruguay eso fue muy cultivado por Eduardo Mateo, el mejor «rascador» que conocí en mi vida. Y ahora que Mateo se ha ido, hay muy pocos guitarristas —yo soy uno de ellos— que siguen manteniendo ese estilo de acompañamiento rítmico en viola.* [KLEIMAN, 1994]

**—¿Antes de juntarse contigo él ya hacía candombe?**

RADA —*¿Mateo? Siempre tocó candombe, vo. Siempre, candombero viejo. Aparte, yo no sé, pero la madre de él era nacida medio negra, ¿me entendés? Y el loco, bueno, tocaba el candombe como el mejor. Como nunca vi un guitarrista en mi vida tocar candombe como él, jamás vi. Como tampoco vi algún baterista tocar candombe como Roberto Galletti. Para mí eran los mejores, tocando candombe eran grandiosos.*

LUIS SOSA —*La intención de Mateo siempre fue la de hacer conocer la música folclórica uruguaya. En lo que se relaciona con el candombe, llegamos a ir a bibliotecas, a buscar sobre candombe: cómo empezó, dónde empezó. Mateo no solamente fue a las llamadas, como empezó a vivir ahí, donde estaba esa música, a contactarse con esa gente.*

NANCY —*Mateo iba mucho al Mediomundo, y ahí él se despachaba con sus tambores y con sus cosas. Hemos ido a algunos bailes de los negros, que sólo negros entraban. Y entraba Mateo y por lo menos una vez pude participar: fantástico. Él tenía una ternura muy especial hacia el negro. Tal vez porque él pertenecía en parte a la raza negra.*

Y de antes aun: en su adolescencia Mateo se arreglaba para meterse con su amigo Buby Paolillo en los bailes de Pedro Ferreira. Por esa época, ya se copaba con la 'Baracutanga' de Carlos Páez Vilaró[6]. Habiendo escuchado el candombe por medio de su tío Tito y de su padre, habiendo tocado el tambor desde chiquito, viviendo un profundo intercambio musical y afectivo con Rada, e integrándose al Barrio Sur, Mateo tenía, teóricamente, las condiciones para incursionar con solvencia en el género afrouruguayo. Talento y musicalidad no le faltaban. El empujoncito final estuvo dado por un fugaz movimiento de mediados de los años 60, no demasiado difundido, pero que marcó a algunos músicos de la generación de Mateo, entre ellos Rada y los hermanos Fattoruso.

MANOLO GUARDIA —*La onda empezó con el tío de Jaime Roos, que se llama Georges Roos, que ahora está en España hace muchísimos años. Con Georges surgió la idea de hacer candombes, pero candombes distintos. Entonces dijimos: «Vamo a cambiarle el color. Poner los metales.» Acá ya había pasado con Pedro Ferreira —que para mí fue el primero de los primeros—. El fuerte de él era la música tropical, y por ahí deslizaba algún candombe de él, que eran preciosos. A mí, lo de Pedro Ferreira siempre me importó. Lo que yo hice fue romper el asunto con otros candombes, más de vanguardia, con una armonía ya distinta, pero con la esencia del candombe negro. Parece que en ese momento yo tuviera adentro mío un montón de cosas que ¡bum!, me salieron así, que fueron esos candombes. Con mucha fuerza, como por ejemplo 'Chicalanga', 'Cheché'*[7]*, 'Palo y tamboril'*[8]*, 'Yacumensa'. Eso fue muy importante, porque de ahí, incluso Jaime, yo lo veo en su producción ahora, el motivo instrumental final de 'Amándote'*[9]*, eso es de la 'Yacumensa':* [canta] *«La Yacumensa ya está de fiesta, lá la lalá lalá lalá.» Está bien que él lo usa como contracanto, es decir, como arreglo. La melodía es otra. De alguna manera tá reconociendo lo que yo hice en el 64, hace más de 25 años.*[10]

6. Grabación del Teatro Folklórico Brasileño con Las Lonjas de Cuareim, reeditada en 'Baracutanga'/'Candombe-candombe', Sondor, 50.254 (disco simple), 1974.
7. L: Georges Roos; m: Manolo Guardia.
8. L: Georges Roos; m: Manolo Guardia.
9. Compuesta y arreglada por Jaime Roos. En **Sur**, Orfeo, SULP 90879 (disco) y SCO 90879 (casete), 1987.
10. La referencia estilística —expresa— se extiende también a la progresión armónica. Jaime ha manifestado también su admiración por esa etapa de Manolo Guardia (y de su tío Georges) versionando diversos temas suyos, inclusive 'Yacumensa', en los fonogramas y recitales con Repique.

En 1965 se editan los discos de «candombe de vanguardia» producidos por Georges Roos, con formaciones dirigidas por músicos ligados al *jazz* como Manolo Guardia, Hebert Escayola y Daniel «Bachicha» Lencina.[11] Al margen de rescatar candombes de Pedro Ferreira y Páez Vilaró, todos ellos tienen por centro el inspiradísimo ciclo de músicas de Manolo. Las armonías no eran propiamente más vanguardistas que las de Pedro Ferreira, pero se apartaban del modelo cubano de aquél, para acercarse un poco más al «buen gusto» difundido por los centros de poder cultural, que entonces estaba ligado a un esquema de bandas de *jazz*. Es particularmente interesante el color de **Candombes de vanguardia**, del grupo de Lencina, influenciado por el *cool* y por lo que venían haciendo Coltrane y Davis, y donde se puede constatar lo justos que eran los elogios unánimes al canto de Cheché Santos (en una primera incursión en el ritmo al que dedicaría el resto de su carrera).[12] La publicidad de esos fonogramas se apoyaba en signos de modernidad y juventud, que permitiría incluirlos como el extremo más nacionalista de algo aceptable como música *beat*.[13] Aunque fuera a un nivel de elites, la propaganda cumplió su cometido.[14]

De todos modos, la opción de Mateo por el candombe no pasaba por la clase de esnobismo que podría llevar a que hoy día un músico pequeñoburgués se acercara al género. Dentro de las categorías y estatus musicales de mediados de los 60 en Montevideo, la posición del candombe es reveladora de una concepción racista. Pese a que Lauro Ayestarán, el más respetado musicólogo uruguayo, no dejó dudas con respecto a la compatibilidad del candombe con su definición de folclore, el empleo cotidiano de la palabra «*folklore*» no incluía este ritmo. El candombe quedó afuera del importante Concurso del Folklore Oriental, realizado en Salto. Ante la protesta de un negro por ocasión del tercero de esos concursos, la coordinación envió una respuesta que, a juzgar por una cita resumida[15] era de lo más descabellada, e incluía entre otros argumentos el de que «*'el candombe era la expresión de una raza' y que por tanto carecía 'de la generalidad de los otros ritmos orientales'*». Parecía no pasar por la cabeza de los tipos que la bajísima proporción de negros que cultivaban la mazurca la podría calificar como «expresión de una raza» —la «blanca»—. El grosero racismo implícito en los criterios del concurso folclórico de Salto tenía y tiene otras manifestaciones: una de ellas es el concurso de belleza en el que se elige la Reina del Carnaval, separado del que elige la Reina de las Llamadas —concurso paralelo para las «jóvenes de color»—. Esa estructura se traduce en que existe un concurso para «mujeres hermosas» y otro para «negras hermosas». Además la discriminación omite que hay blancos que tocan el tambor y blancas que bailan candombe, confundiendo un fenómeno cultural con un fenómeno racial (confusión que define una de las más importantes formas del racismo —practicado por blancos y negros—).

11. Candombe, de Manolo Guardia y su Combo Candombero (¡Fermata!, LF–77, Argentina, s/f), Candombes de vanguardia, de Daniel Lencina (¡Fermata!, LF–80, Argentina, s/f), Candombe! (Chic, LPCH 84, s/f, de donde se extrajo un «doble» homónimo, Chic, EPC 54) del Grupo del Plata, dirigido por Hebert Escayola.
12. No encontré a nadie que tuviera una memoria precisa de quienes participaron como músicos en el disco de Manolo Guardia y su Combo Candombero. Parece que estuvieron Bachicha Lencina y Eduardo «Pestaña» Giovinazzo (trompetas), Chocho Paolini (saxos), Manolo (piano), Eduardo Useta, Quique Hilera y Guillermo Facal alternando en contrabajo, Bebe Bassi alternando con Galletti (batería), Nelson Bonasorte (tambor chico) y Enrique Bonasorte (tambor piano). En el disco de Lencina, tocaron, además del trompetista, Santiago Ameijenda (batería), Paolini (saxos), Ringo Thielmann (teclados), Eduardo Useta, Buby Paolillo, Guillermo Facal y Lobo Lagarde (contrabajo) y los hermanos Silva (tambores).
13. Por ejemplo, la propaganda de Candombe! en El País, 9/XI/1965, p. 8. (El modelo fotográfico de la propaganda y de la carátula del disco era Horacio Buscaglia.)
14. Osvaldo Fattoruso me comentó que Los Shakers tenían tres artistas «de cabecera», que escuchaban casi exclusivamente: los Beatles, John Coltrane y Manolo Guardia.
15. MERINO, 1967.

El candombe-canción quedaba excluído de la categoría, del prestigio y de las connotaciones del «*folklore*».[16] La «proyección folclórica» o «folclorismo» pasa a oponerse a la línea candombera, hasta que canciones sobre ritmo de candombe se amoldan a los criterios «folklóricos» (Los Olimareños, Zitarrosa, el Sabalero). A nadie se le pasa por la cabeza decir que el candombe-*beat* es folclorismo, pese a estar claramente basado en un ritmo folclórico. Alguno argumentará que el empleo de los «instrumentos foráneos» determina la distinción. Sin embargo, a nadie se le ocurre imputar epigonalismo a Viglietti, Zitarrosa, el Sabalero o Washington Carrasco por la utilización de instrumentos orquestales europeos en el 69 y 70. En la sensibilidad predictatorial y dictatorial el candombe-*beat* es una cosa claramente aparte del folclore, y las milongas con violines practicadas por Zitarrosa no lo son.

Pero me voy adelantando. Lo importante es señalar que la adopción del candombe iba a contrapelo de los criterios de prestigio tanto *beat* como no *beat*. Pese a los intentos de la barra de Georges Roos, el candombe era visto como un género chongo y, en un contexto racista, fuertemente asociado con la raza negra.

Dadas las fuentes de inspiración, las condiciones materiales para concretar el nuevo sonido fueron provistas por Orfeo Negro, una casa nocturna de propiedad de los hermanos Pacho, Artigas y Luis Suárez, cerca de los portones de Carrasco. Era uno de muchos locales por el estilo, que garantizaban el sustento de tantos músicos (otros eran Chez Carlos, El Troncal, La Cabaña).

Orfeo Negro era una excelente fuente de trabajo. Actuaban allí regularmente dos grupos, y se tocaba todos los días de la semana (uno de ellos descansaba los lunes, el otro los martes). Los fines de semana era frecuentado por un público más juvenil y agitado, bailando música *beat* y tropical. Los demás días funcionaba para gente mayor, con el tradicional menjunje de boleros, *bossa nova* y *jazz* «blanco». Cada grupo trabajaba cerca de seis meses, hasta la necesaria renovación del programa. Era difícil encontrar un músico profesional montevideano que no hubiese pasado por Orfeo.

El local tenía un sótano muy espacioso, que los hermanos Suárez cedían a los grupos como local de ensayos, permitiéndoles variar constantemente el repertorio y, de paso, realizar con comodidad toda suerte de experimentaciones. Ahí se había operado, por ejemplo, la transición del Trío Hugo Fattoruso a lo que fueron Los Shakers. Cuando éstos se habían ido para Buenos Aires fue que Los Malditos fueron contratados para sustituirlos en la onda *beatle*. A su vez contratado para su temporada argentina, el grupo de Mateo volvió a Orfeo, ya como The Knights, a fines del 66.[17]

La primera sustitución en The Knights fue la entrada de Luis Sosa en batería, en lugar de Chango. Con esa formación tocaron en los **Conciertos Beat**. En Orfeo Negro, era frecuente la incorporación de Rada como invitado especial, y tenían ensayados algunos temas del Negro: 'Aquel payaso' y 'Qué me importa'. Este último pronto se convirtió en un caballito de batalla, y es, por lo que pude constatar, la primera música *beat* en castellano compuesta y tocada en público por uruguayos[18]. Rada se incorpora formalmente cuando Ernesto Soca se va para trabajar con Beto Triunfo y posteriormente formar Cold Coffee,

16. La situación empezaría a cambiar por los primeros años 70, siguiendo a un cambio de configuración en las categorías de la música popular uruguaya. Ya en 1971 Miguel Ángel Herrera (negro y candombero) representa a Uruguay en el Festival de la Canción Folklórica de Cosquín.

17. Luis Suárez recuerda que sus grupos más exitosos fueron los liderados por Hugo Fattoruso y por Mateo, a los que pagaba un *cachet* más elevado que a los demás conjuntos.

18. Descarto de la categoría a Los Iracundos, porque sus rocanroles en castellano, anteriores a los de Rada y Mateo, pasan más por el lado nuevaolero que por el espíritu *beat*.

un grupo que alcanzó muy buena repercusión. Era una sustitución insólita para un grupo *beat*, ya que el piano eléctrico dejaba paso a la tumbadora. Se radicalizaba el sonido que ya había dado pie a la micro-fama de The Knights, de haber creado un tal «*latin beat*»[19]. Finalmente se va Mattos, y nada más natural que incorporar al bajista que rendía muy bien con el trío de Mateo, el Lobo (Antonio) Lagarde.

En el 1er. Festival de la Canción Beat y de Protesta, en junio del 67, forzado tal vez por la aparición en carteleras y programas, el grupo de Orfeo Negro se inventa el nombre El Kinto Conjunto (tal vez porque era un quinteto, y con referencia al tambor llamado quinto, que integra el *set* de congas), que después sería abreviado a El Kinto.

RADA —*Nos juntábamos a tocar en Orfeo Negro: temas nuestros, algunas cosas en portugués también... Y un buen día le decidimos poner nombre al grupo. Es un nombre que inventó Mateo, creo. «El Kinto». Nos poníamos todas las tardes a componer y ensayar, pero era para gozarnos. Con Mateo nos gozábamos como locos. Y tocábamos a la noche. No teníamos ni idea de qué era eso.*

**—Tengo entendido que El Kinto fue el primer grupo que hizo música *beat* en castellano en Uruguay. ¿No?**

RADA —*Eso es lo que yo sé.*

**—¿Fue una idea de ustedes, fue una cosa que salió naturalmente, o algo que fue pensado...?**

RADA —*No, no, no. Fue idea de los Beatles, no nuestra. Nosotros empezamos a componer candombe con otra temática, con guitarra, con los sonidos, con los acordes y la onda de los Beatles. ¿Entendés? Nosotros éramos fanáticos de los Beatles,*[20] *así que toda la corriente que nosotros creamos en Uruguay fue lo mismo que pasó en todo el mundo. Pasó lo mismo en Brasil, a Milton, a Gilberto Gil, le pasaba a todos. Cuando aparecieron los Beatles se empezó a componer de otra manera. Fue una corriente mundial. Nosotros con el candombe y otros con otra cosa. Nosotros escuchábamos a los Beatles. Escuchábamos a Chico Buarque de Hollanda. Escuchábamos a los grupos de rock, a Chuck Berry, los Rolling, toda esa gente. Estábamos todo el día con eso. Y después cuando componíamos nos empapábamos de eso, ¿no? Pero tratábamos de conservar lo nuestro.*

Al tiempo, cuando Lagarde se va para Europa, Mateo opta por Urbano Moraes, un bajista de dieciocho o diecinueve años, el más joven de tres hermanos muy bien ubicados en el medio musical (los otros eran Chocho y Caio, bateristas respectivamente de Los Delfines y Los Shakers).

PIPPO SPERA —*Empecé a tener contacto con Mateo cuando Urbano se estaba integrando. Y ahí aparecen las primeras canciones de Mateo, con un estilo sin referencias para mí hasta el día de hoy, ¿no? Muy difícil encontrarle la referencia a Mateo. Nosotros teníamos con Urbano aquel grupo llamado los Knack's. Él admiraba los Knack's —según él sonábamos como los Beatles, imaginate, qué lejos, ¿no?—.*

Mientras que para el nuevo tipo de cabeza que empezaba a predominar entre músicos, el tocar «cualquier cosa» podía ser una especie de prostitución musical, El Kinto encaraba la tarea con un espíritu **Concierto Beat**.

URBANO —*Nosotros estuvimos como un año tocando en Orfeo Negro. Y bueno, la gente no*

19. Ver **El Popular**, 1/XI/1966.
20. MATEO —[...] *Y comienza una segunda etapa en mi vida; todo fue por ellos: Los Beatles.* [**El País**, 6/X/1972]

*iba a escuchar El Kinto. Iban a cenar y bailar, de parejas, familias, o ligues, yo qué sé. ¿Viste?, a un boliche nocturno y después un mojo, ¿no? Y bueno, ahí querían música funcional. En todos los boliches se hacía más que nada* bossa nova *y* jazz. *Y hacíamos algunos temas de* jazz *muy tradicionales, conocidos, tipo, yo qué sé, 'Las hojas muertas'*[21]. *Pero hacíamos absolutamente de todo. Hacíamos algunos temas de salsa, de repente. De las músicas que tocábamos de otra gente íbamos mezclando, y metíamos solito, sacábamos cosa, inventando, ¿viste? Rada y Mateo haciendo tangos no te puedo decir lo que era. Porque las armonías que hacía Mateo en la viola eran un disparate, yo con el bajo andaba temblando por ahí atrás, me gozaba. Luis tocaba con las manos, con escobilla, con maceta, con todo, ¿viste? Salían unos tangos imponentes. Y temas melódicos, pa' apretar, y esa onda.*

MATEO —[...] *tocábamos músicas de los Beatles, y música francesa también —por ejemplo de Charles Aznavour, del otro, Gilbert Bécaud y eso, ¿no? Y por parte de Brasil, João Gilberto, el Tamba Trio —que es bastante pa'delante—.* [CAULA, 1987]

URBANO —*El Kinto tenía que tocar todos los estilos musicales para todo tipo de público, todas las noches. No paraba, no se boludeaba. Todas las noches estabas descubriendo formas de tocar y de entender la música, ¿verdad? Vos no vas a tocar con el mismo ambiente y el mismo espíritu un tango que un candombe, o que una música melódica, o que una* bossa nova, *que son músicas que son bien de distintos lugares, tienen distinto aire. Si vos lo sentís y te gusta vas a tratar de entrar en ese aire en cada música que hagas. Era un grupo de músicos, realmente, de tipos tocadores mismo, y que sentían la música, y que tenían la necesidad de estar tocando todo el tiempo todo, y aprendiendo todo y comunicándose con la gente y entre sí, ¿viste? Emocionándose con la música todos los días, ¿me entendés? Había un espíritu de creación y de comunicación entre nosotros que era brutal. Siempre estábamos creando. Inventábamos cosas, nos mirábamos, nos gozábamos. En El Kinto hacíamos todas las músicas. Y eso era importantísimo. Yo pienso que eso influyó mucho.*

SUÁREZ —*Cuando Rada cantaba 'Georgia en mi mente'*[22] *no bailaba nadie: todo el mundo así. Era algo extraordinario, un* showman *como era él... Mateo mismo tenía una pieza que yo no me olvido, 'Insensatez'*[23]. *La cantaba este Mateo... ¡Qué cosa bárbara, Dios mío! ¡Qué chico!*

URBANO —*Y entre todo eso íbamos mechando nuestro repertorio, en la medida que podíamos. Mateo era un tipo que componía continuamente, como Rada, ¿viste? Son para mí los dos monstruos de este país, que componen de cada cosa que está pasando en cualquier momento. Vos vas a charlar con Rada ahora y según tu cara, o la camiseta, o algo que le dijiste o te tropezaste ¡y capaz que el tipo hace un tema! Con una facilidad que no podés creer. No se tiene que poner a escribir mil horas, mil años, a hacer una obra. Mateo era igual. Mateo cuando estaba junto con Rada era un disparate. Esos dos tipos juntos hacían temas caminando por la calle, en un boliche, en cualquier lado. En los taxímetros salieron mil temas que nunca se conocieron, que nunca se grabaron. Porque a Orfeo Negro nos iba a buscar todas las noches un taximetrista que se hizo reamigo de nosotros. Nos dejaba a cada uno en su casa, ¡y hacía todo el viaje de Carrasco hasta el Cerro! El Walter Cambón vivía en el Cerro. Yo iba hasta el Cerro con él para que el taximetrista no se volviera solo, y después me dejaba a mí en una pensión en el Centro. Y en*

21. 'Autumn Leaves', l: Johnny Mercer, m: Joseph Kosma, (C) 1947, grabada por Nat «King» Cole y Frank Sinatra, pero popularizada en Uruguay en la interpretación de Yves Montand, con letra en francés de Jacques Prévert ('Feuilles mortes').
22. 'Georgia on My Mind'.
23. L: Vinícius de Moraes, m: Tom Jobim, 1963.

*esos viajes, venía de cantarola y ya se iban componiendo cosas. En los descansos de media hora en media hora en Orfeo Negro, en vez de, yo qué sé, ir a hablar con la gente a romper las bolas, de repente nos íbamos al sótano y era escribir, y componer, y a dar sus ideas: «Loco, pero acá podríamos armar un tema, y le ponemos este medio...» y subíamos y ya estábamos probando un tema nuevo.*

NANCY —*Fue uno de los momentos en que Mateo más escribió. Escribía permanentemente. Se le ocurrían temas en un bar, escribía en una servilleta, en un papel cualquiera, por ahí en un pedacito de diario, en un boletito. No sé, era infernal. Además vivía con la guitarra en la mano, así que permanentemente estaban brotando cosas. Él no buscaba los temas. Salían solos. Tal vez de una nota que le pegaba justo, tal vez porque veía a alguien, como cuando le hizo la canción para la sobrina.*[24]

URBANO —*De ahí como que fue saliendo El Kinto, ¿no? Porque todos los días ibas a laburar y todos los días tenías la posibilidad de hacer lo que quisieras. Entonces, loco, eso crecía y crecía. Nosotros nos dábamos la libertad de tocar lo que se nos diera las bolas, junto con lo que sabíamos que era lo que a la gente le gustaba. Y tocábamos todas las noches.*

CAMBÓN —*Me acuerdo que 'Guantanamera'*[25] *fue uno de los temas que salió ahí, improvisado.*

SOSA —*Yo no creo que pasara día sin que nosotros hiciéramos un tema nuevo. Porque al final todos componíamos, y todos nos ayudábamos para componer.*

**—¿Cómo era la cosa de los arreglos? ¿Cada uno iba poniendo e iba saliendo?**

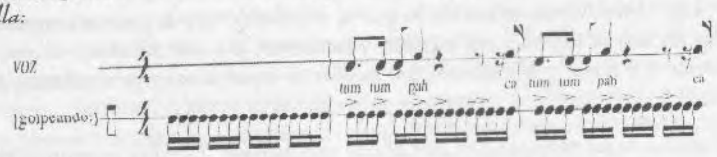
URBANO —*Sí, yo creo que se iba poniendo. Pero el loco como que guiaba un poco, ¿viste? A mí me decía, de repente: «Hacé los bajos por acá». Toda la onda de los bajos de candombe que ahora toca todo el mundo —que muchas veces es la muerte escucharlos, y otras veces tiene que ver— todo con la quinta y octava, es una onda que prácticamente la impuso él. De repente por mi lado, que fui el tipo que más estuve en El Kinto y curtí esa onda, ¿no? Y que creo que también —es increíble—, ya arranca de alguna manera de la música brasilera. Del Tamba Trio*[26]*, ¿viste? Porque nosotros escuchábamos mucho el Tamba en la época de El Kinto. Nos matábamos. Peterson, Tamba y esa onda, ¿no? Los tipos arreglando las voces nos alucinaban muchísimo. Rítmicamente, era fundamental. El Tamba fue una escuela total. Si vos escuchás Mateo, las violas y los bajos y todo vas a ver que tienen mucho que ver con las pancadas de los tipos, de Luís Eça, Bebeto y toda esa onda, ¿no?*

**—¿En El Kinto el proceso de arreglos cómo se daba?**

RADA —*Yo cuando canto un tema lo canto con todo. Presento el tema con los arreglos, canto con la boca todo, paso a veces los ritmos, también, cómo los quiero. Y Mateo armonizaba y les ponía algunas cosas. ¿Entendés? Trabajábamos siempre a dúo en el repertorio. Yo ponía alguna idea, el loco la realzaba. O me decía que le pasara algún piquecito: «Dame una idea pa' introducción pa' este tema»; yo fabricaba introducción, la cantaba con la voz.*

24. 'Lalá'. Ver p. 129.
25. Se trata de la versión paródica de Rada sobre la canción folclórica cubana.
26. El Tamba Trio fue tal vez el más original trío de *hard bossa*, con la particularidad adicional de ser también un grupo vocal. Integrado por Luís Eça (piano y arreglos), Bebeto (contrabajo, saxos y flauta) y Hélcio Milito (batería y percusión), tuvieron su período más importante de actuación entre los años 62 y 64. Después hicieron varios *revivals*.

*Luis Sosa aportó mucho con el ritmo que hizo. Él creó un ritmo que era el chárleston con la escobilla:*




*¿Entendés? Es un ritmo que creó él. Y ahí tocábamos nosotros arriba. El loco llenaba todo con eso. Era una mano derecha que era una cosa terrible.*

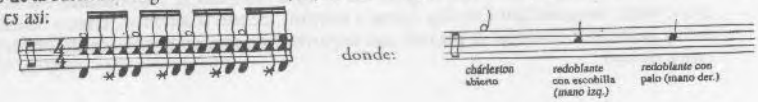
JAIME ROOS —**Luis Sosa como baterista: ¿qué opinás de él?**
MATEO —*Increíble. Increíble, una especie de ritmo... Y se acabó el partido. Es una sensibilidad sin necesidad de la complicación. Eso es lo que era Luis: era la cosa sencilla y justa, y profundidad. Y a mí me gustaba mucho cómo afinaba la batería, ¿no?*
JAIME —**Como Ringo, parecían los tontones de Ringo, ¿no?**
MATEO —*Y el bombo, che, qué bien. Los redoblantes los tenía perfectos. El ritmo, por ejemplo —yo quiero seguir hablando un poco más de él— hay un tema, y el tema se llama 'Muy lejos te vas' y ahí está el ritmo de Luis.*
JAIME —**Con el bombo en dos, ¿no?**

27

MATEO —*Sí. El ritmo de Luis. Y no lo hace nadie. Nunca más hubo nadie.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

—**Vos hacés cosas en la batería que no tienen antecedentes.**
SOSA —*Eso lo hablamos con Eduardo. Él me dijo así, redondamente, muy claro, muy sencillo, que yo tenía que encontrar algo que tuviera una esencia de candombe pero que no fuera candombe. Si tocábamos candombe, pero no hay ninguno que haga un chico, no hay ninguno que haga un bombo o un piano. Una de las cosas: yo jamás usé bordona. El tambor mío es sin la bordona, seco. Nadie tocaba así. Sonido muy profundo en los tontones. Usaba mucha escobilla. Escobilla y un palo, escobilla y una maceta. Los ritmos eran muy simples. Yo no creo que nadie tocara complicado en El Kinto. Los arreglos eran simples pero todo funcionaba. El lucimiento era el lucimiento de un todo, no de un músico o de un instrumento. Lo que sonaba era el todo.*
—**¿Y vos te sentías influenciado por alguien?**
SOSA —*No. Para nada. Yo jamás probé de imitar a ningún baterista. No tengo ese tipo de influencia. Si estábamos influenciados, al menos Mateo y yo, por la música brasileña. La primera bossa era una cosa muy delicada, al menos la bossa de João. Muy sutil, mucho matiz. Se usa mucho la escobilla. También usar el tambor apagado. Un bombo rítmico... No sé, se me ocurre.*

27. Se oye muy poco de la batería en la grabación de 'Muy lejos te vas'. Según la transcripción de Osvaldo Fattoruso, el patrón básico es así:



**—La creación de esos patrones y el sonido que adoptaste en El Kinto, ¿era fruto de un peloteo tuyo con Mateo?**
SOSA —*Sí.*
**—¿No era una cosa que vos tenías de antes?**
SOSA —*No. Absolutamente no.*

RADA —*Y Cambón era un guitarrista que era fanático de George Harrison. Él nunca hizo solos. Él hacía lo que hacía Harrison: creaba una idea musical, un medio, para ir al tema de nuevo. Era divino, Cambón. Tenía un sentido musical...*

CAMBÓN —*Llevaba la delantera en los arreglos el que tenía la idea del tema. Pero podía suceder que cuando el tema 'taba terminado ya no se parecía a la idea. Pero en ese sentido estábamos de acuerdo.*
**—Por ejemplo, los punteos que vos hacías, ¿normalmente eran invención tuya?**
CAMBÓN —*Sí. Porque Mateo, justamente por la música brasilera, tenía buen sonido y tenía una personalidad tremenda para hacer los ritmos con la guitarra. Hacía mejor los ritmos que yo. Llenaba con los ritmos. Pero no tenía —cosa rara— esa facilidad para hacer punteos que fueran tirando a música moderna. Tenía un fraseo de música latina o de boleros, con la escala común de puntear, ¿no?*

La misma libertad que reinaba en la elaboración de los arreglos aparecía también en la composición misma de los temas.

CAMBÓN —*Me acuerdo de estar ensayando y estar sacando letras con Rada: «No, no, eso no. Bueno, aquello sí.» Y seguíamos haciendolá. «¿Eso te gusta?» «No, eso no me gusta.» «¿Y esto qué te parece?», por ahí decía uno. «Ah, eso tá mejor.» Y se hacía aquello. En fin, se contribuía, ¿no? Muchas de las letras de Mateo están hechas con Luis Sosa. Luis Sosa tenía facilidad para hacer las letras. Captaba más o menos lo que Mateo quería, ¿no?, para que fuera un poquito diferente, y la pegaba.*

SOSA —*Hay muchos temas de El Kinto que son un poquito de cada uno. Yo escribo mucho. Yo tengo muchas letras. Tengo cosas para decir, a mi manera. Pero El Kinto era El Kinto. El Kinto para nosotros era una unidad. El Kinto cantaba creo que un solo tema mío, que nadie lo conoce.*

**—La única música que conozco firmada Rada y Mateo es 'Bien de bien'.**
RADA —*Claro, lo que pasa es que nosotros no le dábamos bola a AGADU, ni le dábamos bola a la parte comercial. Ni que se podría ganar plata con eso. Éramos los dos brutos. O sea, yo llegaba con un tema, él le ponía un cachito de letra ahí, y después el tema era mío, o era de él. ¿Entendés? Y así hacíamos todo. Por ejemplo, la parte del medio de 'Mejor me voy':* [cantando] *«tal vez te guste mucho pasar tus horas/sola», esa parte de la letra era mía*[28]*. ¿Entendés? Pero yo nunca hablé*

28. En otro momento, no grabado, de la conversación, Rada dijo que también son de él la parte final de la canción —música y letra— («Sí de nada sirvo para ti»...) y la coda arreglística, en la que Rada hace una especie de *scat singing*. Todo ello es perfectamente compatible con la diferencia estilística entre Rada y Mateo. Por el cuento de Diane Denoir, la coautoría tendría que haberse realizado entre las 3 de la madrugada y las 14hs de un día de fines de 1966, después de un toque de The Knights:
DIANE DENOIR—*Es de mis visitas nocturnas a Orfeo Negro de donde surge 'Mejor me voy'. Yo caía en Orfeo Negro y Mateo me decía: «Che, cantate una.» Entonces yo me subía al estrado y cantaba 'Garota de Ipanema', 'Insensatez', lo que tuviéramos ganas. Y una vez se ve que estaba deprimida, qué sé yo. Y Mateo: «Dale, cantate una, Diane.» «No, no tengo ganas.» «¡Pah, Flaca!, ¿qué te pasa?, cantate una.» «No, Mateo, no da, no quiero.» «Pero ¿qué te pasa? Pero decime qué te pasa.» Bueno, y etcétera etcétera, duró mucho, y por supuesto no quise cantar nada. Y al*

*ni Mateo tampoco habló de eso, porque eso era un acuerdo más o menos común entre nosotros. Éramos nada más que compositores por el solo hecho de componer, nada más.*

El régimen era caótico apenas hasta determinado punto. Mientras era posible, el esfuerzo creativo se sostenía con base en el entusiasmo. Pero Mateo se encargaba, por distintos métodos, de imponer disciplina, concentración y mucho trabajo.

SOSA —*Eduardo tenía las ideas muy claras. Él sabía exactamente cómo lo quería, qué es lo que quería. Y no te daba lugar a que hicieras cosas mal. Él te decía. Si te dejaba como músico, no te cortaba la creatividad, pero si eso que vos creabas no entraba dentro de ese marco del tema en especial, te lo decía, y si las cosas no salían bien, te gritaba. Y si alguno adentro del grupo tenía un poco de carácter... Yo qué sé...*

—¿Había choques?

SOSA —*Siempre hubo choques. La personalidad de Mateo en cuanto a su música era muy, pero muy fuerte. Él era un dictador.*

URBANO —*Mateo era un poco diferente, ¿no? a lo que es ahora el loco*[29]*. De repente, no sé, todavía no había pegado el encontronazo, el choque con el medio, el defasaje con la gente común y corriente como nosotros. Si tenía una cosa que siguió teniendo hasta ahora era que no bancaba que vos te divagaras, y de repente al extremo. Toda la gente que trabajó y que ensayó con Mateo sabe que el loco te llevaba de frente por un camino que ibas a una dimensión, ¿viste? Porque no era «Hacé tres acordes, y aprendete este tema mío de memoria.» ¡No, las bolas! Era una magia y una vivencia que es un disparate, ¿viste? Bueno, vos lo viste laburar a Mateo. Mateo es un tipo que se toma las cosas muy en serio. Yo qué sé, yo tengo mil cuentos que no viene al caso nombrar gente, ¿no?, de enojos con un tipo que, yo qué sé, está matando moscas mientras que el tipo está pasando un tema o explicándole al tipo adonde tiene que ir: haciéndole una gráfica del lugar, que es una montaña que está cerca de las nubes, en las que vos tenés que ir llegando, y es para explicarte dónde va este acorde, ¿me entendés?*[30]

*Yo me acuerdo de las primeras veces que toqué con el loco. Recién nos conocíamos, yo había empezado a tocar hacía un año, con ese grupo* [The Knack's], *que hacíamos nada más que Beatles, que yo prácticamente todo lo que hacía era imitar los bajos de Paul McCartney, ¿no? De más chico había chiveado con otras cosas, anduve mucho en boliches con mis hermanos mayores. Era muy pichón cuando empecé a tocar con el loco, y recuerdo que ensayábamos en Orfeo Negro con Marisa* [Montana], *una piba que cantaba boleros, que cantó en una* **Musicasión**. *Y bueno, estaba Marisa con su familia, toda una onda así de Carrasco, todos muy ambientados, ¿viste? Y Mateo, yo qué sé, era Dios, la gente moría con él. Antes ya de ser este personaje grandioso que es hoy, el loco ya tenía un carisma, ¿viste?, la gente se arrimaba al loco porque sentía como un magnetismo por el tipo. El loco tocaba unas cosas o decía unas cosas que pegaban mucho. Ya en los* **Conciertos Beat**, *ya en las* **Musicasiones** *ya había como una onda medio de fanatismo con el loco, muy fuerte, ¿viste? No sé si de cierta forma más grande que el de ahora.*

---

día siguiente, como siempre, aparece Mateo, tipo dos, dos y media de la tarde, por casa. Saca la guitarra del estuche: «Ésta sos vos: [canta] *'Más que ternura tienen tus ojos tristes'*»...

Corren historias, a veces contradictorias, sobre diversos temas conocidos, firmados por Mateo o Rada por separado y difundidos inclusive ya entrados los años 70, que serían de ambos, generando para los curiosos una situación tipo Lennon/McCartney al revés.

29. Mateo ya se había muerto cuando se hizo esta entrevista (y todas las demás originales para este libro) pero existe una cosa entre muchos músicos de referirse a él en presente.

30. El episodio de la mosca, concretamente, le pasó a Mariana Ingold, en 1986, en un ensayo para La Máquina del Tiempo del Templo del Sol.

*Y bueno, ensayábamos ahí con Marisa, yo estaba tocando el bajo y de repente me equivoqué en una nota, pisé al lado, simplemente, ¡y el loco que rajó una puteada adelante de todo el mundo! Que pasé tanta vergüenza, loco, tanta vergüenza que me descolgué el bajo, me lo saqué, desenchufé el cable, lo agarré y me fui. Me borré. Sentí una humillación, loco... Y de ese momento me parecía que era un hijo de puta. «No puede ser, no puede ser tan malo, tan destructivo.» De noche trabajábamos en Orfeo Negro con El Kinto, todas las noches. Estuvimos diez días sin hablarnos. Yo llegaba a tocar y tenía una humillación que no le hablaba, no le saludaba, un carajo. Y el loco a mí tampoco. Y pasados diez días, un día, como si no hubiese pasado nada, el loco vino diciéndome: «Oh, pero Urbanito, ¿qué te pasó? ¿Qué pasa, loco? 'Tás medio raro, no me hablás...» Era para matarlo, ¿no? Esas cosas bien de Mateo.*

**—¿Y todo el mundo acataba esa autoridad de Mateo en el grupo?**

URBANO —*Sí, porque el loco no mostraba una autoridad, ¿entendés? El loco te daba* swing. *Y vos a un tipo que te tira* swing, *loco, le prestás atención. A un tipo que te dice: «Tenés que hacer eso y aquello», de repente ya te lo pensás. «A ver, vamo a ver si tiene que ver. Pues si no tiene que ver, lo mando a cagar.» Pero un tipo que te tire* swing, *ya te abrís naturalmente. Y Mateo era mucho* swing. *El loco se ponía a rascar la viola y vos te morías. Te decía una frasecita así, te decía un arreglo nomás, y vos ya sabías que mataba. Le decía a Cambón, de repente— «podés hacer con la viola pin pin pin» y ya se estaba ornando el tema. «Vamo a hacer un corito acá, pin», armamo unas voces. Y con la libertad de que todos lo íbamos poniendo. Todo el mundo era muy creador, también. Capaz que Mateo ayudaba mucho en todo eso. Porque Mateo no te llevaba por la línea de nadie, concretamente, ¿me entendés? Era la ventaja que tenía El Kinto sobre los otros grupos. Vos ves muchos grupos que el violero toca en la onda de aquel tipo, y el bajista toca en la onda de aquel otro, y pasa con casi toda la gente, ¿no?, desgraciadamente. Porque la onda de los grupos era tocar una línea determinada, y aprenderse los temas de memoria y tocar eso bien. Entonces eso te hacía que vos fueras muy limitado. Hacían un grupo tipo Beatles, que rompen todo, lo más grande del planeta, pero es aquello. O un grupo tipo Rollings, o Kinks, o quien sea, o Jimi Hendrix, que era un disparate. Estaban imitando lo que en otros países era creación, ¿entendés? Si bien sonaba fenómeno —porque habían grupos uruguayos que sonaban fenómeno— de repente de todos esos grupos no sacabas un músico.*

PIPPO —*Cuando trataba de acercarme a Mateo, él siempre me miraba con cara mala, con cara fea, con cara de rechazo, ¿no? Y no me daba ninguna pelota. Yo tenía quince, dieciséis años. Yo estaba totalmente fascinado con lo que estaba pasando con la música, era el nacimiento de algo, y me acuerdo que me iba con un cuaderno a Orfeo Negro a tratar de apuntar, de traducir lo que ellos hacían, de alguna manera, que sea letra, o algún acorde —yo, sin saber música ni nada—, me hacía mis jeroglíficos, mis signos, de alguna manera, para no olvidarme de lo que veía, ¿no? Y bueno, a él le molestaba muchísimo, eso. Siempre hacía alguna expresión, algún gesto de «Qué rompehuevo. Qué cosa. Qué, la puta. Siempre...» Siempre molesto, ¿no? Entonces un día, no sé cómo fue, que empezamos a hablar, que yo le hice una pregunta acerca de la armonía de un tema. Entonces me sonrió. Finalmente me empezó a dar pelota. Y yo realmente me morí. Y empecé a sentir un compromiso muy grande, ¿no?, con la pelota que él me daba y con la música del momento. Entonces trataba de agradarlo, me preocupaba, sacaba los temas, estudiaba, para ver si yo le podía impresionar en algo. Finalmente, tanto le rompí las pelotas y lo encaré y vio mi interés y que yo estaba muerto con la música y con él, me empezó a pasar algunas cosas de João Gilberto. Él fue quien me presentó a João Gilberto, ¿no? Temas*

muy concretos, como 'El amor en paz' [31], como 'Corcovado' [32]... *Y algunos que me resultaba difícil aprenderlos. Él tocaba, por ejemplo, 'Doralice'* [33] *que era igual que João Gilberto, cosa increíble.*

Pippo conoció al Mateo en transición, del muchacho sonriente de antes a la figura extraña que vendría a ser.

**—Bueno, cuando te acercaste entonces, lo pudiste conocer un poco mejor, ¿no? ¿Cómo era Mateo a nivel de conducta cotidiana, de convivencia?**

PIPPO —*Era antipático, muy antipático, y no le cabía nada, no le interesaba ningún tipo de relación así porque sí, él no perdía el tiempo. Él prestaba atención cuando una cosa era. Y ahí, sin hacer mucha fiesta, te hacía sentir. Con una mirada te hacía sentir. Y vos te morías, te gozabas con la respuesta, ¿no? Algo fuera de lo común, realmente.*

Mateo parece haber sido el impulsor teórico del candombe–*beat*, o sea, *rock* con ritmo de candombe. Todos los integrantes duraderos de El Kinto —fueran o no compositores previamente—, terminaron componiendo candombes. Con El Kinto aparece el primer candombe conocido de Rada ('Muy lejos te vas'). Dos compositores debutantes (Cambón y después Chichito Cabral) abordan el ritmo en sus primerísimas creaciones. Y ese candombe–*beat* casi prototípico que es 'Yo volveré por ti' viene a ser la primera canción de Urbano que se llegó a grabar.

URBANO —*Yo creo que el loco me estimuló a componer. Bueno, yo empecé a componer y nunca llegué a redondear una idea, con los Knack's, con Pippo. Empezamos a armar una obra que creo que era demasiado pa' nosotros, realmente: había una mezcla de tango moderno, onda Piazzolla, con música media clásica, con rocanrol, todo. Y las novias, ¿no? Mi primer novia fue mi primer tema, sin duda. Creo que todo el mundo arranca en lo mismo. Claro, cuando te deja la guacha y te morís, ¿viste? Mateo además se moría con ese tema, y nunca lo grabé, porque yo soy muy tarado. Empezamos a hacer ese tema con El Kinto, y yo nunca lo podía terminar, porque me lo ponía a cantar y me ponía a llorar. Él me iba haciendo unas cosas atrás, tipo unísono con la voz y la viola, que era imponente. El loco fue uno de los tipos que hizo que algunas de las músicas mías salieran pa'delante. El loco me mostró los primeros acordes de la viola, por ejemplo. Yo no tocaba la viola antes de tocar con él. Me fascinaba tanto verlo tocar... Si yo algún día hice un re mayor folclórico, cuando se lo vi al loco ya lo cambié, ¿me entendés? Y si hacía un sol mayor cuadrado, cuando lo vi hacer ese mismo acorde al tipo, ya sabía que era de otra manera, en realidad. Es como cuando entrás en la Berklee, de repente, y dicen: «Aquel acorde, pero ponele esta otra nota, que todo te va a sonar distinto.» El loco te hacía eso, ¿no? La escuela de Brasil. Y bueno, después la rascada de Mateo, fundamental, ¿no?*

CAMBÓN —*Empecé a componer en la época esa que empezamos a hacer ese grupo musical que empezó a hacer cosas diferentes, y allí me incentivé, digamos, para hacer algo. Porque ahí se ve que había algo personal, o individual de nosotros. Individual y de orquesta.*

**—¿Mateo te incentivó de alguna forma a hacer 'Suena blanca espuma'?**

CAMBÓN —*No, no. El estímulo venía porque las cosas salían, ¿no? Ese tema salió en una época en que me acuerdo que teníamos dos o tres días libres en Orfeo Negro, y nos fuimos pa' la*

31. 'O amor em paz'. l: Vinícius de Moraes. m: Tom Jobim. 1961.
32. Tom Jobim. 1960.
33. De Antônio Almeida y Dorival Caymmi. 1945. La grabación de João Gilberto está en O amor, o sorriso e a flor. Odeon. 3151. 1960.

*casa de la familia de Urbano, en Salinas. Y allá él hacía algo, y entonces yo también. Tratábamos de componer algo. Me acuerdo que uno de los días yo se lo mostré a Urbano, y él: «Pah, lindo, lindo.» En la letra no intervino Mateo. En el ritmo se puede decir que sí, porque el candombe*–beat *—no sé qué otro nombre darle— había sido una iniciativa de Mateo, por ese conocimiento de música latina que tenía él, junto con lo que aportó Luis y etcétera.*[34]

Curiosamente (coincidencia o no) justo de Mateo no quedó ningún candombe entre las grabaciones sobrevivientes del grupo. Pero los había, por lo menos tres: dos con texto de Buscaglia ('Todo el día' y la guillenesca 'Candombe', ambas del repertorio de Verónica Indart) y otro con texto propio ('Bien de bien', que lo hacía El Kinto).

**—¿Hubo algún grupo de candombe antes de El Kinto?**
SUÁREZ *—En Orfeo Negro no.*
**—¿Cómo reaccionaba el público?**
SUÁREZ *—Depende. Porque son dos públicos. Uno era el público de lunes a jueves. Que quieren música lenta, cada cual agarra cuatro baldosas pa' él. Y sábado y domingo, e incluso hasta el viernes —que el viernes en aquel entonces era un* petit *sábado— lo que sea candombe y de chivear... Porque era otro público. El público de lunes a jueves era un público generoso, generoso con el pistero, le gustaba tener su botella ahí y mostrar mucho la de cuero cuando iba a pagar para que la chica viera.*[35]
**—El público más, digamos, animado, era el del fin de semana...**
SUÁREZ *—El popular. Porque se trataba de días para la juventud, se puede decir. Fijesé que ese tipo de música, cuando va una chica que tiene dieciocho años y un veterano que tiene cincuenta, el hombre pasa a ser el payaso. En cambio en la música lenta el tipo se cree el rey del compás.*

**—Cuando ustedes tocaban inicialmente ahí en Orfeo Negro, ¿cómo reaccionaba el público?**
SOSA *—Siempre bien. Vos no lo entendés. Ahora no lo entiendo yo. El Kinto tocaba los temas de El Kinto en Orfeo Negro, que era un lugar donde la gente iba a bailar y a buscarse una minita, ¿no? Y había que tocar bossitas, había que tocar cha–cha–chá, y había que tocar rocanrol y la música que estaba en onda en ese momento. Que también la tocábamos. Pero también los temas nuestros. Y todo el mundo bailaba. Y el hecho es que el dueño jamás dijo: «No hagan eso.» Estuvimos mucho tiempo en Orfeo. No podés estar en una casa si el dueño no está conforme. Te va a echar. Sí, la aceptación del público siempre fue buena.*

**—¿Era conocido el grupo? ¿Tenía *fans*?**
RADA *—El grupo tenía* fans, *tenía novias, tenía todo. A nosotros nos querían mucho. Al Kinto lo querían mucho, había un amor por El Kinto... Porque era el nacimiento de la música uruguaya, vo.*

Hablar del nacimiento de *la* música uruguaya es sin duda una exageración, pero sí nacía una música uruguaya que vendría a alcanzar una enorme proyección. Excepto por Los Shakers —que compusieron y grabaron su 'Candombe'[36] en inglés en Buenos Aires, sin haberse enterado de la existencia de El Kinto—, quienes hicieron candombe–*beat* y música

34. RADA—[Sobre 'Suena blanca espuma'] *Es el tema de Hugo* [Fattoruso]. *Hugo ama ese tema. En Estados Unidos lo escuchaba diez mil veces. Pa' mí era el mejor tema de El Kinto.*
35. Según Diane Denoir, era «un lugar de viejo verde».
36. L: Osvaldo, m: Hugo, en **La conferencia secreta del Toto's Bar**, EMI, URL 20560 (disco), Argentina, 1968.

*beat* original en castellano escucharon antes al Kinto o a los músicos que integraron El Kinto. Las reflexiones sobre el fenómeno, hasta entrados los años 80, se reducen virtualmente a los textos de contratapas de **Musicasión 4 1/2** y **Circa 1968**, los discos que recogieron las grabaciones del grupo. En un momento de afirmación de una identidad musical nacional, la alternativa «antropofágica» de El Kinto podría haber tenido una gran relevancia, incluso política (con el debido «puente» teórico de una intelectualidad ilustrada —que fue lo que ocurrió con el Tropicalismo en Brasil—). Se podría pensar que la intelectualidad tenía más qué hacer que trasnochar en un boliche pituco en Carrasco. Pero aun cuando El Kinto se extendió a un circuito amplísimo y accesible a partir del 68, sus aportes fueron desperdiciados —por lo menos durante un buen tiempo—. La solidez profesional fue el único rasgo destacado por la poca crítica que se escribió sobre el grupo.

Todavía con Rada, El Kinto tocó en algunas fiestas privadas —contratado informalmente por clientes de Orfeo Negro—, figuró como invitado junto al reparto *habitué* de los **Conciertos Beat** en el 1er. Festival de la Canción Beat y de Protesta, y llegó a ser telonero, junto a Los Delfines, de Roberto Carlos, en una actuación en el Palacio Peñarol. Como Rada no tenía atril para la percusión, se llevó un banco de Orfeo Negro, lo dio vuelta y metió la conga adentro. Así tocaron delante del «rey» de la música brasileña.

SOSA —*Ese día fue un día muy triste para El Kinto. Me acuerdo que nos compramos pilchas, nos hicimos ropas para estar bien presentados. Sabíamos que iba a haber mucha gente. Y el momento en que se abrió, que empezó la trasmisión, nos hicieron señas de empezar, y no empezamos. Yo no sé si no veíamos al tipo, yo no sé qué pasó, pero hubo un bache enorme. 'Tábamos ahí como estúpidos. Creo que nos quedamos nerviosos porque el cameraman nos dijo: «Toquen, hijos de puta», o algo por el estilo. Y cuando empezamos a tocar, el sonido era espantoso. No malo: espantoso. Y salió muy malo. No hicimos las cosas bien. Y después, sube el señor Roberto Carlos con toda su amplificación y sus grandes músicos y todo bien, es peor. La diferencia es abismal. Yo me acuerdo que cuando terminó todo me fui a caminar abajo, en el sótano del Palacio Peñarol, solo, muy, muy, muy quebrado.*

A pesar de lo cual, el grupo empezó a figurar como una de las atracciones más constantes en el programa televisivo **Discodromo**.

**—¿Cuándo y por qué dejaste El Kinto?**

RADA —*Lo dejé porque me fui a laburar a Perú con Dogliotti, un laburo profesional. E inclusive los otros 'taban medios enojados conmigo porque me iba. Porque Mateo justo concebía una teoría que todo era alrededor de El Kinto, todo era joda pa' nosotros, ¿viste? Y yo no tenía problema económico porque ya era pobre, mi vieja ya 'taba cagada de hambre, o sea, 'tábamos todos cagando. O sea, que guita no la necesitaba porque tampoco era demasiada guita. Pero me salió una oportunidad de ir a Perú y agarrar unos manguitos, y me fui. Entonces ahí fue que yo me abrí de la cosa y empecé a ser Ruben Rada.*

SOSA —*El día que Ruben se fue de El Kinto, fue como un balde de agua fría. Era mucho. Ruben significaba mucho en la orquesta. Todo el mundo sabe lo que es el señor Ruben Rada arriba de un escenario. Todo el mundo sabe lo que es el señor Ruben Rada como compositor. Y el día que se fue Rada, que fue muy brusco, Mateo dijo: «¿Qué problema hay? Seguimos nosotros.» Era un grupo que se llamaba El Kinto. De la cabeza del señor Dictador.*

* * *

JAIME ROOS —¿Qué significó para vos [...] El Kinto? ¿Tuvo un significado especial para vos o fue un paso más, así, de aquellas épocas?

MATEO —*Ah, es un paso importantísimo. Porque en mis adentros, en los adentros de los músicos de El Kinto, entre ellos Chichito Cabral, entre ellos Rada, luchamos, porque,* —esto yo *lo digo con orgullo para toda la gente, ante vos y Mario* [Marotta]—, *que cuando nosotros pusimos tumbadoras y tambores en el conjunto, nadie las había puesto. ¿Me entendés? Porque acá estaban mil conjuntos, 'taban Los Killers, estaban Los Delfines, estaban Los Gatos —que imitaban a los Rolling Stones y lo hacían muy bien—, estaban esos muchachos que Dino tocó con ellos, Los Moonlights. Pero había una pila de conjuntos, y todos los conjuntos imitaban a los Rolling Stones o a los Beatles. Entre ellos estaba el conjunto de Kano, Los Bulldogs, que se fueron pa' Buenos Aires y triunfaron, les fue bien. Los Épsilon. Era una pila de conjuntos, y nosotros que éramos Los Malditos.* [...]

*Bueno. Entonces yo conocía a Rada, en ese tiempo. Y empezamos a hablar. «Sí. Una cosa: ¿Por qué no podemos componer para arreglar ese tipo de música para canciones en castellano, ¿no?, y poner tambores y tumba y hacer candombe? Porque queda fenómeno.» Claro, porque cantábamos yo y él entrecasa, hacíamos asados, qué sé yo, con un tambor y una guitarra y quedaba fenómeno. Y qué sé yo, que esto que el otro, nadie lo oía eso, todo el mundo cantaba en inglés. Eran los Rolling Stones, te dije, eran... Qué sé yo. Bueno. Lo hicimos, hicimos todo un repertorio, el cual usábamos en Orfeo Negro. Pasa ahí que conseguimos un contrato y nos contratan para un baile en el Parque Hotel. Como sería la cosa que cuando nos vieron entrar con las tumbadoras y eso, nos tomaban el pelo. «Oh, contrataron una sonora.» Porque el ambiente era todo* beatle *y* rolling stone. *¿Entendés?*

JAIME —¿Cómo fue la reacción de la gente en aquella época, cuando ustedes empezaron a tocar?

MATEO —*Te lo estoy explicando.*

JAIME —No, digo, no cuando los veían con las tumbadoras, sino cuando empezaron a sonar.

MATEO —*Ah. Después que nos escucharon, triunfamos liso. Por suerte. Se quedaron muchas veces, muchos se quedaron pasmados, y las chicas, los ángeles, saltaban de alegría y cuando bajábamos nos daban besos: «¡Mateo! ¡Luis! ¡Rada, qué bien que estuvieron, qué bárbaro!»* [...] *Pero lo que te quería decir desde hoy es que nosotros hicimos eso y todavía no se conocía a Santana.*

JAIME —Claro. Porque después cuando salió el Totem ya era muy influido por Santana. Pero ustedes fueron anteriores a eso.

MATEO —*Nosotros fuimos anteriores a Santana. El movimiento negro, el movimiento del cuero, el movimiento de la lonja en el* beat, *aquí, nosotros fuimos anteriores a Santana. Ése es el orgullo.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

# 7
# Discodromo

A partir del momento en que la música uruguaya más exitosa empezó a coincidir con una temática muy explícitamente política, o que las grandes estrellas pasaron a ser personajes muy notorios por su vinculación (formal o informal) con movimientos de izquierda, la televisión empezó a borrar la música popular de su programación.[1] A pesar de que esa situación se ha venido atenuando —muy paulatinamente— hacia principios de los 90, puede costar imaginar la fuerza de la presencia de la música uruguaya en la televisión de los 60. El principal responsable y pionero de esa añorable situación fue Rubén Castillo, con su **Discodromo**. Inicialmente un programa radial, **Discodromo** pasa a Canal 12 en 1962. Era un muestrario, una vidriera de grupos y solistas, constituyéndose en un éxito de audiencia, sobre todo entre el público más joven. Los conjuntos más exitosos y más disponibles aparecían con mayor frecuencia. En el escenario, estaban dispuestos diversos ambientes, para que la transición entre los números se cumpliera con la agilidad requerida por el medio televisivo (la trasmisión, evidentemente, era en vivo y en directo). **Discodromo** no tenía restricciones de estilo: había tango, «melódico» y folclorismo. Pero el programa vino a ser particularmente trascendente para los grupos *beat*, como forma de difusión de los éxitos que ellos repetían noche tras noche en los bailes, y también como complemento al presupuesto: las apariciones no se tomaban como un favor al músico —que es la manera actual— sino que se cobraban.

En una primera etapa las presentaciones en vivo de grupos uruguayos se intercalaban con «*tapes*» de grupos extranjeros. Al poco tiempo el programa pasó a dedicarse exclusiva-

1. El episodio que parece marcar el principio de esa nueva etapa es la famosa interrupción de la transmisión de una actuación en vivo de Viglietti en Canal 5 en enero de 1969, justo cuando interpretaba 'A desalambrar'. Algunos meses después, un señor Fernando Assunçao, designado por el ministro de Cultura García Capurro, prohibe la transmisión por las emisoras radiofónicas del SODRE de discos específicos de diversos folcloristas rioplatenses (Falú, Viglietti, Yupanqui, Zitarrosa, Cafrune, Los Olimareños, Carbajal, Los Carreteros y otros). De paso, suspende el programa **Nuevo Mundo**, libretado y armado por Viglietti con el seudónimo Ul Apuent, trasmitido por CX 26 y CX 38.

mente a la música nacional.[2] A partir del año 67 se usaban *playbacks*, o sea, música grabada en estudio sobre la cual los músicos hacían la mímica de tocar y cantar. El *playback* garantizaba la corrección de la ejecución y una razonable calidad de sonido. Posteriormente, se empezaron a trasmitir también filmaciones en otros ambientes (por ejemplo en la rueda gigante del Parque Rodó) que iban en lugar de la actuación del grupo en el estudio del canal, o mechadas con ésta, como un *clip* rudimentario. Esas filmaciones se realizaban a veces en el interior, conjugadas con recitales, y estuvieron entre las pocas instancias en las que El Kinto llegó a tocar fuera de Montevideo.

RUBÉN CASTILLO —*El Kinto nos acompañaba mucho en las salidas. Íbamos a Durazno, a Florida, a San José, a muchos lugares del Interior, y además a balnearios. Y hacíamos programas en Punta del Este, íbamos a la playa y filmábamos, o en la plazoleta Virgilio, que está en Punta Gorda.*

**—¿Y había alguna especie de medida de la popularidad de los grupos, por llamadas o cartas o votos?**

CASTILLO —*No, no hacíamos ese tipo de cosas. Yo creo que El Kinto y Totem fueron los grupos de más impacto en la gente, ¿no?*[3]

El éxito de **Discodromo** lleva a una relativa proliferación de programas musicales, o de programas periodísticos o humorísticos que incluían presentaciones musicales en vivo. Se destacaron **La Gente** (Canal 5), **Gente Joven** (Canal 4), **Ahí Viene el Tranvía**, **El Show del Mediodía** (donde Rada formó parte del elenco actoral, además de cantar; Canal 12), **Musicasión** (Canal 5), **Galas Manzanares** (Canal 12). Todos esos programas, aparte de la importante función de difundir una cantidad de grupos entre el gran público, facilitaron el intercambio entre los propios músicos. En las antesalas de los canales de televisión nacieron algunos contactos musicales fructíferos (en el caso de Mateo, por ejemplo, con Horacio Buscaglia y con Vera Sienra). Y por la televisión fue que muchas de las que vendrían a ser figuras principales de la música uruguaya pudieron interesarse por El Kinto y por Mateo, mucho antes de disponer de grabaciones editadas.

JORGE BONALDI —*El fenómeno Kinto era una mistura de música* beat *y candombe, originalísima. Resultó aquí muy original, muy significativa.*

**—¿Te impresionó en la época?**

BONALDI —*Sí.*

**—Eras poco más que adolescente, ¿no?**

BONALDI —*Sí, sí, algo así. Diecisiete, dieciocho años, tendría yo. Era muy impresionante y pegó mucho. Además Mateo estaba circundado de figuras que tuvieron una trascendencia enorme en la música popular, o sea, Rada, Urbano, José Luis Sosa... Bueno, todas aquellas figuras míticas, ¿no?*

JAIME ROOS —*El primer recuerdo que guardo de él fue en un programa de* Discodromo *acompañando a Roberta Lee, tocando* bossa nova, *haciendo un* playback *en el Parque Rodó, adentro de uno de esos botes. Se notaba que tocaba muy bien la guitarra. Pero a mí no me gustaba la* bossa nova, *y además no me gustaba Roberta Lee cantando* bossa nova. *Mateo tenía una*

2. Aunque la presentación siguió siendo una filmación en vivo de los Rolling Stones haciendo 'Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow?' (l: Jagger, m: Richards).

3. En 1988, en un boceto de comunicado de prensa anunciando el libro **Como un señor del tiempo**, Mateo escribía: «*EDICIONES de UNO presentará el Libro de Todas las canciones que se han heditado de MATEO, Desde la ÉPOCA del Gran IMPULSOR RUBÉN CASTILLOS (DISCODROMO) AL PRESENTE.*»

*pinta, recuerdo, seria, hasta yo diría semiantipática. De todas formas, como guitarrista, me producía un gran respeto.*

HUGO FATTORUSO —*Yo ya estaba viviendo en Buenos Aires, por esto de Los Shakers, y vine aquí un fin de semana en que no había trabajo, y estaba almorzando ravioles caseros. Entonces 'tábamos viendo El Show del Mediodía. Y de repente dice: «Ahora... ¡El Kinto!», y sale El Kinto a bajar adelante de mis ojos, y a mis oídos y a mi mente. Así de golpe. Y yo no entendí más nada. Me fulminó. Y tenía la motito acá, y me subí a la moto y fui directamente al canal a verlos. Y bueno, entonces de ahí ellos se iban a ensayar al galpón que quedaba en Mercedes o en Colonia, y Juan Carlos Roxlo, por ahí. Y ahí fue donde empecé a sacar fotos.*[4]

**Discodromo** tuvo otra consecuencia importantísima, aunque involuntaria. En una época en que muchos grupos *beat* tenían poquísimo material grabado, los *playbacks* eran producidos especialmente para la televisión. Los grababan, la mayoría de las veces, los dos técnicos de los estudios Sondor, Carlos Píriz y Hugo Mancini. El primero de ellos tuvo el cuidado y la inspiración de conservar varias de esas cintas, y es gracias a eso que es posible escuchar lo poco que sobrevive de El Kinto. Si no fuera por ello, el grupo hoy día sería poco más que una leyenda inverificable, y habría que conformarse con la idea de un eslabón perdido en la música uruguaya. Además, parecería que el material grabado es muy semejante a lo que era el grupo en vivo.

CARLOS PÍRIZ —*Con El Kinto, cuando iban al estudio los arreglos ya estaban hechos, porque supuestamente ensayaban y los tocaban en vivo.*

**—¿Cómo estaba el estudio en la época en que fueron grabados los *playbacks* de El Kinto? ¿Había multipistas?**

PÍRIZ —*No. No había multipistas. El estudio tenía dos grabadores estéreo, dos grabadores mono y un reproductor mono. No había cámara de reverberación. Había algo que parecía ser una cámara de reverberación, que era una cámara natural, hecha en el sótano de Sondor, donde, por ejemplo, había una ventilación que estaba a la altura de la vereda, y si pasaba un perro, el perro escuchaba música o gente hablando y ladraba: salía «guau» grande en los monitores. Y la cámara permanentemente fallaba porque era un sótano bastante húmedo y o se rompían los micrófonos o se rompía el parlante. Una cosa muy cruda. Cuando las máquinas estaban fuera de azimut, la cinta se reproducía apoyando un dedo o pegando una cinta adhesiva que sujetara un palito sobre la cabeza, para que la cinta entrara torcida como la cabeza torcida lo necesitaba. Era toda una artesanía conseguir lo que se hacía. Sí, ahora me empiezo a acordar, me entra frío.*

**—Hay algunas grabaciones de El Kinto en que obviamente se usó alguna forma de *playback*.**

PÍRIZ —*Es que* playback *se usaba. Cinta a cinta. Quiere decir que lo que alguna vez alguien escuchó de El Kinto en esas grabaciones es como mínimo una quinta generación del original. Se copiaba de una cinta a otra, de una cinta a otra, y ahí se sumaba algo nuevo que se ponía en el estudio. Por eso en cada pasada de cinta había que incorporar la mayor cantidad de música posible, para tener la menor cantidad de generaciones posibles. Era imposible hacer veinticuatro generaciones. Ya cinco, con esa máquina en ese estado, era toda una historia.*

4. Este episodio ocurrió en el primer semestre de 1969, cuando Alfredo Vita sustituyó provisoriamente a Urbano. Por mucho tiempo, la única foto que se conocía de El Kinto era una de ésas que sacó Hugo, usada en la carátula de Circa 1968. Otra de la misma tanda es la que figura en MATEO, 1988, p. 23, donde dice «*Foto de un diario de la época de las Musicasiones*».

**—En las grabaciones que hiciste con El Kinto hay una serie de efectos de sonido muy al día con la onda *pop* internacional y con los Beatles. ¿Esos efectos fueron sugeridos o arreglados por quién?**

PIRIZ —*Esas ideas eran básicamente de Mateo. Mateo ya venía con esas cosas cocinadas al estudio. Lo que siempre había era una distancia grande entre lo que pedía y lo que se podía hacer o lo que terminaba hecho. Una vez ligamos una satisfacción. Estábamos trabajando de mañana, no me acuerdo en qué tema, pero es alguno de los que están por aquí en el disco de El Kinto. Vinieron a Sondor, de Palacio de la Música, cintas para cortar las matrices para editar discos. El cadete las trae, y en un momento en que salgo al control, hablo por teléfono y miro las cintas así, por arriba, eran cintas de los Beatles. Material recién llegado de Londres. Cintas 15, originales, copia directa del original... Paramos todo lo que estábamos haciendo: había que escucharlas. Era el* ***Submarino amarillo****. Impresionante la música, por supuesto, y más descubrirlo en ese momento. Y nosotros nos quedamos muy contentos. Porque lo que estábamos haciendo, desde el punto de vista del sonido, por lo menos la cinta de estudio, lo que estábamos oyendo ahí, sonaba muy bien. Y sonaba muy bien tomando como referencia el* ***Submarino amarillo*** *que acababa de llegar, y eran los Beatles, que se estaba haciendo en Inglaterra.*[5]

Se podría hacer una precisión bastante pedante: las grabaciones que figuran en **Yellow Submarine** no eran propiamente la última palabra, puesto que la cara *beatle* del álbum era un requeche de surcos grabados y mezclados entre el 66 y el 68, en condiciones técnicas que ya en el 69 eran obsoletas. Pero, por favor: el simple hecho de que las grabaciones de Píriz con El Kinto, realizadas en Sondor en muy pocas horas, suenen de lo más decorosas en comparación con las del equipo liderado por George Martin con los Beatles en los estudios de Abbey Road y De Lane Lea durante una absurda cantidad de horas, ya es suficiente prodigio.

5. **Yellow Submarine** (Apple, PMC 7070 [disco mono] y PCS 7070 [disco estéreo], Gran Bretaña) fue lanzado tanto en Inglaterra como en Estados Unidos en enero de 1969. Urbano no tiene memoria del episodio; por lo tanto se puede ubicarlo en el primer semestre del 69, durante la grabación de las bases de los surcos del proyecto de larga duración de El Kinto en los que el bajo fue tocado por Alfredo Vita.

# 8
# Horama

Mateo nunca volvió a estar tan ocupado con un grupo como en el tiempo de Los Malditos. De modo que siguió desempeñando todo tipo de actividades musicales paralelas. El verano de 1968 lo pasa en Punta del Este, en una segunda ronda de **Conciertos Beat** (esta vez actuando únicamente como acompañante de Diane Denoir). Diana no se acuerda si fue en esa temporada o en la anterior, de 1967, que se conocieron con Ástor Piazzolla.

DIANE DENOIR —*Otras cosas que nos gustaban a Mateo y a mí eran Troilo y Piazzolla. En ese verano está Piazzolla en Punta del Este, y él fue a un* **Concierto Beat**. *Y entonces, cuando nos enteramos de que estaba, nos acalambramos Mateo y yo, casi que nos morimos, ¿viste? El ídolo total... Entonces él nos vino a decir que le gustaba mucho lo que hacíamos, que encontraba que era mucha frescura y no sé qué... ¿Viste cuando los niños miran para arriba? Así nos sentíamos Mateo y yo. Y los* **Conciertos** *eran en el* [Teatro Ex-Casino] *Miguez, y mis padres tenían un apartamento en el Santos Dumont, que quedaba a dos cuadras. Entonces lo invitamos si no quería venir a tomar un café a casa. Vino y se instaló hasta las cinco, seis de la mañana. En un momento nos pidió que cantáramos, y Mateo tocó, muy largo. Nos agarramos un enrosque bárbaro. Fue lindo, fue muy gratificante. Era como que un genio le diga a los niños: «Tá bien. Sigan por ahí que van por el buen camino», ¿viste?*

En 1967 Eduardo Useta sustituyó al Lobo Lagarde en el trío con Mateo y Galletti, y el nuevo grupo empezó a actuar en Orfeo Negro, haciendo sobre todo *bossa nova*. Hacia fines de 1967 o principios de 1968 se fue Galletti y se definió una formación instrumental poco común: Mateo y Useta cantaban y tocaban guitarras, y Oscar «Pipa» Burgueño tocaba la batería. Al grupo le pusieron San Vitrio. El repertorio que grabaron (en una cinta desaparecida) incluía 'The Fool on the Hill'[1], además de sambas y boleros. San Vitrio se disolvió cuando Useta se embarcó para Perú en agosto de 1968 integrando el grupo de

1. De McCartney/Lennon, 1967.

Mike Dogliotti, en el mismo viaje que ocasionó el apartamiento de Rada de El Kinto (empezó ahí la relación musical Rada–Useta, que desembocaría en Totem).

Fue en una actuación en televisión del trío Mateo–Useta–Galletti, que Mateo entabla amistad con Horacio Buscaglia, poeta, compositor y hombre de teatro nacido en 1943, y con su compañera de entonces, la cantante Verónica Indart.

**—¿Cómo fue que vos conociste a Mateo?**

HORACIO BUSCAGLIA —*Yo lo conocí en el 67, compartiendo* ***Discodromo Show****, el programa de televisión que hacía Rubén Castillo. Yo en esa época escribía canciones folclóricas*[2]*, zambas, chacareras... A nivel musical estaban emparentadas un poco con aquel movimiento que había en Salta, Ariel Petroccelli, la Negra Mercedes, Tejada Gómez y toda esa gente, que venía haciendo cosas como diferentes, ¿no? Un sector que estaba más adelante musicalmente, experimentando más, mezclando las disonancias de la* bossa nova*, y cosas así. Y letras un poco más oscuras, de repente. Verónica cantaba, yo decía mis mojos*[3] *ahí, raros también.*

*Mateo estaba muy sorprendido con esa onda que hacíamos nosotros, ¿no? «¿Cómo esto es folclore?». Había posiblemente ciertos prejuicios de Mateo en ese momento sobre folclore y eso. Y se abocó y bueno, nos pusimos a charlar, y yo qué sé, de pronto él descubrió que sí, que yo podía hablar de cosas del folclore y no sé qué, pero además me moría con los Beatles, me apasionaba Piazzolla. Y Piazzolla fue uno de los primeros tipos que me unió a Mateo —el amor por Piazzolla—. Ése fue el encuentro. Y surgió una relación no solamente afectiva, también de gustos similares y de un montón de cosas, que nos hermanó muchísimo. A partir de ahí ya quedamos muy juntos, muy unidos. El primer tema que hicimos juntos fue una zamba. Muy rara, muy misteriosa, te podrás imaginar, la música de Mateo y la letra mía en ese momento. Hicimos cientos de canciones juntos, cientos, no sé cuántas. Yo vivía en Malvín, a una cuadra de la playa. Mis viejos tenían una casa grande. Mi vieja en particular era muy hospitalaria. Era muy normal que gente que venía a quedarse una noche se quedara un año o dos. Entonces Mateo, podía pasar que estuviera un mes entero en casa. Mateo vivió en casa durante muchísimo tiempo, por el 68, 69. La gente nos veía muy juntos a Mateo y a mí, y nos unía, obviamente, ¿no? Es más, la gente nos confundía. Yo he llegado a hablar horas con gente creyendo la gente que yo era Mateo, y Mateo ha llegado a hablar horas con gente creyendo que él era yo. Porque viste lo que pasa, cuando la gente está muy juntos, cuando se quiere, adquiere tics y cosas, se empieza a parecer, ¿no? Hacíamos veinte canciones por día, yo qué sé. Era una época en que se producía mucho, ¿no? Muy del 60, digamos.*

**—¿Más o menos, cómo era el proceso de creación de ustedes dos?**

BUSCAGLIA —[risa] *Era muy loco, porque no había ningún método, ¿no? Todo el largo tiempo que vivimos juntos en mi casa allá en Malvín, nos acostábamos, y de repente estábamos ahí tirados en la cama, y hasta que alguno decía alguna frase o tiraba alguna idea y empezaba a aparecer la letra y aquél agarraba la viola, ¿viste? Era muy visceral, muy como natural.*

**—¿Siempre letra tuya y música de él?**

BUSCAGLIA —*Al laburar juntos, ¿viste?, a veces es difícil definir: «Bueno, esa parte de la letra*

---

2. Emparentándose folclorismo a la argentina. Ver p. 45

3. La palabra «mojos» quedó asociada al género literario de Buscaglia ejemplificado en sus intervenciones en Musicasión 4 1/2: breves prosas de un humor surrealista o absurdo, provocativamente «intrascendentes», contradictorias como koans budistas. Esos fueron los mojos que resistieron a la autocensura de los años más crudos, pero muy distintos de ejemplos anteriores de Buscaglia, como el poema que se llama justamente 'Mojos' («*Cuando la calle/nos trepe a la solapa/sacudiéndonos/hasta decir basta/y piedra a piedra/nos atore la sangre/en la boca/le robaremos el fuego al sol/reinventaremos la primavera/y te lo aseguro Ernesto/en cada hueco de la mano/traeremos tu corazón*» (en BUSCAGLIA, 1968b).

*la hizo el que hizo la letra y esa parte de la música...» Porque interactúa la cosa y uno va proponiendo, ¿no? Con Mateo obviamente la música era de él, ¿no? ¿Por qué venía la canción? Podía venir de una canción de los Beatles, de un acorde, de un ritmo... Tá el caso del 'Príncipe' que yo ya lo he contado en otro lugar*[4]*, que fue así como lo cuento. Nos pusimos a joder en la cocina a partir de que mi vieja nos decía que teníamos que hacer algo «lindo» y mientras ella cocinaba un puchero nosotros compusimos el 'Príncipe azul'. Fue a partir de las primeras cosas, los primeros acordes esos de Mateo* [canta la melodía correspondiente a «sueñas el príncipe azul»] *y por ahí surgió la idea, ¿no? ¿La que perduró fue el 'Príncipe'? Bueno, cosas lógicas, porque el 'Príncipe', de pique, la primera vez que se tocó fue muy calurosamente recibido por la gente, y eso hizo que esa canción se tocara. En el* **Discodromo** *se tocó mucho. Y se reiteraba. La gente como que la pedía. Y en las* **Musicasiones** *se tocaba. Y luego hubo otras grabaciones del 'Príncipe'. La grabó Horacio Molina en francés. Nosotros con Canciones para No Dormir la Siesta, en nuestro primer disco, la grabamos. En nuestro primer espectáculo la hacíamos. También eso sirvió como difusión.*

**—De tantas canciones que ustedes hicieron juntos no quedaron registradas demasiadas, ¿no?**[5]

BUSCAGLIA —*Claro, pocas. Quedaron por ahí. Pasó que se grababa poco en ese momento, ¿no? Pero eran tocadas. Por cada* **Musicasión** *había cuatro o cinco que habíamos hecho, y ya en la otra se hacían otras, ¿viste?*

*Mateo estaba muy preocupado por el tema de cómo meter en su música toda la locura de la generación del 60, con todos esos sonidos maravillosos que se escuchaban de todos lados, que Beatles, que esto, que el aire hindú, que toda la Tropicalia, que yo qué sé. Cuando George aparece haciendo hindueces, bueno, nos partía la cabeza. Todos esos sonidos impresionantes... Aún recuerdo que recibí la edición argentina de* **Sgt. Pepper**, *y yo llamé a Mateo y dije: «Mateo, vení, mirá.» Estuvimos, no sé, desde las tres de la tarde hasta las siete de la mañana, escuchándolo y escuchándolo y escuchándolo. No podíamos creer lo que habían hecho esos tipos. Después de* **Revolver** *no había más nada, no había lugar a qué. Y bueno, fue un delirio esa noche. Y bueno, aunque en* **Revolver** *y en* **Rubber Soul** *ya Harrison había mostrado sus ondas hindúes, aparece ahí el tema 'Dentro de ti sin ti'*[6]*, ¿no? Ese tema recuerdo lo que fue para Mateo... Creo que fue la noche siguiente, que tá, seguimos escuchando al* **Sgt. Pepper**, *fuimos a Orfeo Negro, que tenía que tocar El Kinto, y Mateo arrancó con 'Lovely Rita'*[7]*. La letra era como se cantaba en aquella época, fonética. El inglés, te lo debo.* [canta] *«Rovirita mitermey severinseydentir». La gente deliraba.*

*La música hindú fue una gran pasión. Claro, la presencia del ritmo, ¿verdad? —africano, la* bossa, *lo hindú— a Mateo le tocaba su fibra fundamental. Nos matábamos escuchando a Ravi Shankar. Yo recuerdo que el primer disco que conseguí de Ravi Shankar era* **Chapaqua**[8]*. Que yo me morí, lo gastamos, lo tocamos de lado a lado el disco, ¿no?*

---

4. BUSCAGLIA, 1988.
5. Quedaron grabadas seis: 'Príncipe azul', 'Si vieras', 'Margaritas rojas', 'Hombre', 'Penas de sal' y la inédita 'Cancioncilla amorosa – Camiones'. Se conocen los textos 'Fábula moderna para ser cantada y no olvidada que habla de cómo la luna se rió, del soldado, del Gran Jefe, del que todo lo puede y algunas cosas más' (leído en **Musicasión 4 1/2** e impreso en BUSCAGLIA, 1968a), 'Todo el día', 'El encuentro' (remusicalizada con «melodías tradicionales brasileñas» y grabada por Canciones para No Dormir la Siesta con el título 'Juan, la sirena y el mar', en **Canciones para No Dormir la Siesta II**, Sondor, 1980) y la guillenesca 'Candombe' (que Verónica recuerda como el «*plato fuerte*» de su repertorio Horama).
6. 'Within You Without You'.
7. De McCartney/Lennon.
8. Es la banda de sonido de la película **Chapaqua**, de Conrad Rooks, 1965.

ARIEL AMEIJENDA —*Bueno, él era fanático de los Beatles y le encantaban los temas de George Harrison. Y empezó a conseguir grabaciones de Ravi Shankar, y cuanta música hindú conseguía por ahí la escuchaba, y cuanta gente tenía música hindú, les pintaba por la casa, hasta que le tenían que echar. Y bueno, a partir de ahí, quedó terriblemente influenciado por la música hindú, evidentemente. Él siempre me contaba que cuando dieron una película que se llamaba* **Siddhartha**[9] *él iba y se metía en el cine, y no salía hasta que cerraba el cine, y cuantas veces pudo verla la vio. Incluso me dijo que lloraba cuando escuchaba la música hindú. Había temas que lo hacían llorar.*

BUSCAGLIA —*A Mateo también le gustaba mucho Ravel. Nos moríamos escuchando a Piazzolla. Recuerdo que escuchamos mucho la* **Misa Luba**[10]. *Además de otros discos que de repente chapábamos, de música africana.*

MARCOS GABAY —¿Qué música escuchás?
MATEO —*Sinceramente me interesa toda la música. Desde el Japón hasta Norte América, África y Asia. Yo tenía una colección de discos de una editora francesa que iban con los aparatos por todo el mundo y grababan en vivo en África, Haití, etc.* [GABAY, 1983]

Esas escuchas de música «étnica» dieron frutos muy concretos. A partir de ellas, Mateo plagaría sus interpretaciones con solos en modos hindúes, imitando con la guitarra los gestos característicos del sitar. Escucharía atentamente los patrones de tabla y trataría de imitarlos con los instrumentos que tuviera a mano.[11] De un disco de folclore haitiano sacó la melodía y el patrón rítmico (casi literales) de 'De mi pueblo'[12] y también la inspiración para el ritmo toco en el golpeteo regular de un mortero, que marcaba el pulso a un canto de trabajo[13].

VERÓNICA INDART —*No le interesaba demasiado otro tipo de música que se escuchaba en aquel momento y de la cual éramos casi todos fanáticos, por ejemplo: Serrat.*

BUSCAGLIA—*A mí obviamente me preocupaba la cuestión de hasta dónde soportaba el español lo poético en una canción. Recuerdo que charlaba mucho con Mateo sobre eso. Porque ése era un planteo que se hacía mucha gente en aquel momento. Había gente que decía que no se podía cantar rocanrol en español. Que era imposible. Que el español no era un idioma para cantar rocanrol. Que era chongo, que no te permitía cierta musicalidad, cierto ritmo. Gente que can-*

9. **Siddhartha**, de Conrad Rooks, basada en la novela de Hermann Hesse, con Shashi Kapoor, Simi Garewal, Romesh Sharma, Pincho Kapoor. Música de Hemanta Kumar. Columbia, Estados Unidos/India, 1973. Se estrenó en Uruguay en el cine ABC el 4/VIII/1975.

10. **Misa Luba del Congo** es un disco de Les Troubadours du Roi Baudouin (Philips, P 08711 L). Ese grupo de niños y adultos, cantores y percusionistas del Congo Belga, reunidos y dirigidos por el misionero Guido Haazen, fue muy importante en la difusión en Occidente de algunos elementos de música bantú. Mateo llegó a hacer una canción sugerida por la palabra «luba», de la que queda la letra manuscrita:
«Ya te asomas – vienes ya/tú me insomnias – vete ya/No me lleves al viento LUBA/en tus ojos la muerte zumba/Vives la noche oscura y muda/quieres robar mi sombra Luba/Cuando el sol se me acerque Luba/Lejos te irás con la noche oscura»

11. En una casete grabada meses antes de **Mateo solo bien se lame**, en 1971, quedaron registrados (en seguida de la copia de un raga por Ravi Shankar) los ejercicios de precisión, regularidad y coordinación de Mateo para mejorar su onda tablística, varios minutos percutiendo la caja de una guitarra.

12. La canción original es 'Zamis loin loin', cantada por Dimervil Servers, de una serie de grabaciones por Harold Courlander editada en **Folk Music of Haiti**, Ethnic Folkways Library, P 407, 1951. La versión sobre el origen de la canción que está en la tapa de **Musicación** 4 1/2 es inexacta (ese texto no fue redactado por Buscaglia, pese a que se da a entender que sí).

13. 'M'pas bwe m'pas mangé', por Libera Borderau y Ti Yogan, en íd..

*taba. Músicos, que hoy cantarán en español quizá. Ellos estaban muy habituados a que lo que se escuchaba en español era porteño y era muy lance, muy lance. Hoy se dice eso y uno se mata de la risa, pero en aquel momento había una discusión.*

COYO ABUCHALJA —*Hacíamos en inglés, porque el español estaba muy deteriorado. Porque lo tomaron casi todos los cantantes argentinos, con un vocabulario bastante mediocre. No te olvides que entonces aparece una corriente en el mundo que eran los Beatles, los Rolling, tantos grupos. Era como una mala palabra hacer en español. Es decir, realmente era malo, sonaba mal. Había acá un pequeño segmento, chiquitito, que algunas cosas hacían en español, pero no eran realmente sobre la música* beat, *para darle alguna definición, o la música moderna en esa época. Realmente la gran masa de la juventud, de acá, de Argentina y de Brasil, era inglés y se acabó.*[14] *Si cantás en tu idioma, era muy difícil convencer a la gente que ése era el estilo.*

BUSCAGLIA —*'Margaritas rojas', que está grabado en* **Musicasión**, *forma parte de toda una serie de temas que hicimos jugando con pila de imágenes, con climas musicales, sin contar ninguna historia, ¿no? Hicimos experiencias muy interesantes que desgraciadamente se perdieron. Recuerdo algunas cosas muy lindas. Recuerdo una canción llamada 'Llega el dolor' que era eso, ¿no?: llegaba el dolor y aquél con unos acordes muy raros, sueltos, sin ritmo, y lo mismo con la letra de la canción: eran imágenes todas separadas, no se unía ninguna con otra. Ese tipo de experiencia hacíamos mucho con Mateo. El tema 'José'* [música y letra de Mateo], *que fue la última cosa que hizo El Kinto, tiene mucho de lo que buscábamos en ese momento, ¿viste? «Con los zapatos nuevos, salió José»: de buscar sencillez, ninguna solemnidad. Que esto también posiblemente tuviera que ver con la* bossa, *¿verdad? Digo, las canciones de João, Jobim: toda esa gente se maneja con frases muy simples, sin ninguna poesía muy expuesta, ¿no? «En un rincón la guitarra»*[15]. *Creo que en toda esa etapa de las canciones de Mateo, es fácil darse cuenta que está eso.*

Ante la casi total indiferencia de la prensa ante los rasgos nacionalistas del trabajo de la barra de Mateo y Buscaglia, es éste quien tiene que salir a llamar la atención sobre el fenómeno:

BUSCAGLIA —*¿Por qué no cantamos en inglés? Pues no entendemos como otros intérpretes uruguayos lo hacen. Buscamos comunicarnos con nuestro público, y si cantáramos en inglés, afghanistán o japonés, pues lo entenderían los respectivos públicos, menos los uruguayos, y deseamos que nos entiendan.* [...]
FRIDO —**Acerca de si se consideran «hippies», Buscaglia afirma que no, aunque bien podría haber alguno de ellos que bien lo fuera. Ellos pretenden hacer todo con «*sabor nacional*» y aunque no sin cierto orgullo, nos señala que en un reportaje lo llegaron a comparar con John Lennon, el dice que prefiere, —todos ellos prefieren— que los vean tal como son, o sea que el público descubra su fibra latinoamericana.** [FRIDO, 1969b]

En 1969 algunos de los materiales de Mateo y Horacio fueron grabados para un pro-

14. Es inexacto. En Brasil la música en inglés nunca asumió la preponderancia, en ningún sector. Más allá de casos aislados, como los principios de las carreras de Dick Farney y Michael Sullivan, o el estruendoso éxito internacional de Morris Albert con 'Feelings', los grandes éxitos en Brasil se cantaban en brasileño. En los 50 eran muy populares las versiones al brasileño de éxitos roqueros estadounidenses. Pero ya en 1965, con el movimiento Jovem Guarda, predominaban en el *rock* las canciones originales compuestas en brasileño.

15. «Um cantinho, um violão», frase inicial de 'Corcovado', de Jobim (1960). Esa frase, justamente, definitoria del espíritu original de la *bossa nova*, parece haber sido una sugerencia de João Gilberto durante la grabación, en sustitución del menos inspirado «Um cigarro, um violão», del autor, Tom Jobim.

yecto inconcluso, un disco intitulado **Horama**, que se empezó a producir para un nuevo sello discográfico independiente, Discos de la Planta.

BUSCAGLIA —*Horama: «Horacio y Mateo». Porque nosotros jodíamos en esa época que lo que nosotros hacíamos era el estilo horama. Sonaba medio místico, «horama», ¿no? Era un disco todo con canciones de Mateo y mías, donde iba a estar Mateo, donde iba a cantar Verónica, cantarían otros, estaría El Kinto también, yo diría algunos mojos, todo en la onda de Mateo y mía.*

**—¿Y por qué fue que no salió?**

BUSCAGLIA —*Por divagues nuestros. Porque teníamos que ir a grabar y no fuimos... Andábamos en mil roscas, e íbamos grabando cuando pintaba, pero no era muy ordenada que digamos, la cosa.*

Las tres canciones que se llegaron a grabar para **Horama** fueron 'Hombre', 'Mumi' y 'Margaritas rojas'. En las dos primeras figuraba Verónica Indart como cantante, y al constatarse que **Horama** jamás se concluiría, se editaron como un simple solista de Verónica.

VERÓNICA INDART—*Para mí fue todo un compromiso y un gran desafío la propuesta de cantar con él pues debía pasar de un estilo muy diferente a su «estilo peculiar».*—[16]

*El aprendizaje no fué fácil. Mateo fue paciente: me daba indicaciones; me explicaba lo que tenía que hacer en algunas canciones; a veces me hacía escuchar algunas grabaciones para que supiera lo que quería en determinada canción, por ejemplo: Astrud Gilberto. Pero también me daba libertad para que yo hiciera mi aporte personal y me sintiera cómoda con lo que estaba interpretando. Nunca sentí sus indicaciones como algo impuesto.*

[...] *En este tema* ['Mumi'] *Mateo me pidió que tratara de que mi voz no se diferenciara ni sobresaliera en relación con los instrumentos. La intención era que pudiera transmitir una especie de lamento pues se trataba de una canción de soledad, tristeza, separación y la forma en que se intentó lograrlo fue a través de la integración de los sonidos.*

*Respecto a la grabación no tengo recuerdos especiales, pero sí la sensación contagiosa de felicidad que transmitía Mateo cuando las cosas salían como él quería. El «¡Bien, vo!» era todo un elogio.*

[...] *Yo realmente me comprometí con la tarea y tuve la satisfacción de escuchar varias veces el «¡Bien, vo!».*

BUSCAGLIA —*Mateo pone en práctica ahí en ese coso toda la etapa que compartimos juntos de la onda hindú, tocando con la viola y tratando de que el bongó suene como un tabla. Recuerdo algunas críticas de algún estupido que decía que Mateo se cruzaba. No entendía nada, pobre... No eran temas muy populares. También un poco en esa época nos jactábamos de que no fueran tan populares. Nos parecía muy bien. Nos parecía sano que no fueran populares, ¿no?*

Ese orgullo de la impopularidad, medio subterráneo y característico de la época, se podría haber visto frustrado si Horacio y Mateo se hubieran enterado de que los empre-

16. Verónica tenía formación de folclorista. Muy sólida, a propósito: era hija del «Pelao» Indart, amigo personal y entusiasta difusor de los más notables nombres del folclorismo argentino, chileno y uruguayo, y fanático de candombe. (Él es el homenajeado por Los Olimareños en 'Tá llorando': «adiós Meco y Pelao, Rubio y Serrano»...) Cuando Verónica empieza a cantar en público, en 1965, tenía un respaldo respetable de conocimiento directo y guitarreadas con diversos figurones, viajes de conocimiento por el norte argentino, Chile e Interior del Uruguay y clases con Daniel Viglietti. A través de ella y del Pelao vino el contacto de Horacio con las tendencias más progresistas del folclorismo argentino. Posteriormente, Mateo también se hizo amigo del viejo Indart, que le hacía escuchar discos de 78 rpm de candombe y música brasileña.

sarios de De la Planta quedaron muy felices con las ventas del simple. Pero el testimonio de Buscaglia señala los profundos cambios de mentalidad y de personalidad que sufría Mateo en ese momento, partiendo ya a buscar intencionalmente lo «raro» y oponiéndolo a un despreciable «comercial». Pocos años después de la etapa en que, según Galletti, Eduardo estaba capacitado para trabajar haciendo «*un determinado trabajo de guitarra, para una música determinada*», en la época de Los Malditos ya Mateo asumía una actitud menos conforme.

JULIO PELOSSI —*Había que tocar en una* boîte *en Carrasco que se llamaba Iporá. El guitarrista no pudo ir y llamaron a Mateo. La idea que yo tenía de Mateo era de un tipo que tocaba fenómeno, tocaba* bossa nova *impresionante, hacía mil acordes. De verlo en la televisión o de oírlo por ahí, ¿viste? No sabía el carácter que tenía. Ya de entrada arrancamos con 'La bamba' y en lugar de hacer Do Fa Sol hacía Do Fa Re, no sé, cualquier cosa. Y nos miraba como diciendo: «¿Qué tal la onda que hago?» Pero para pelear, ¿viste? Con carita de bueno, pero de sobrador, una cosa rarísima. Y yo digo: «Este tipo está loco.» Y el pianista, Mingo Medina, que le conocía más, le empezó a decir: «Loco, ¿qué hacés?, tocá bien.» Y el loco decía: «No, es así.» Y bueno, estuvimos toda la noche discutiendo los tonos de 'La bamba'. La cuestión es que fue una catástrofe.*

BUSCAGLIA —*'Penas de sal' la hicimos especialmente para Roberta Lee. Roberta Lee era una chica que cantaba que era amiga de nosotros, iba ahí a Orfeo Negro a vichar la cuestión. Honestamente, no era una cantante que fuera muy respetada por nosotros, ¿tá? Ella hacía el 'Pata pata', hacía exhibición de su cuerpo, estaba más para el* show, *digamos. Cosas que en ese momento a nosotros nos parecía que no era así, ¿no?, que había que cantar y tocar y eso era lo que valía, y la gente nos tenía que aplaudir y gustar por la música y acá se terminaba todo. Nosotros, como buenos representantes de los 60, pretendíamos ser bastante puristas en algunas cosas, ¿no? Pero no cantaba mal. Y bueno, Roberta cayó un día a casa, que estábamos con Mateo. Le habían pedido para grabar un simple, que un lado iba el 'Pata pata', y que del otro lado quería hacer una canción de nosotros. Nosotros nos reímos, empezamos a joder con Mateo. Creo que hasta le dijimos que ya lo teníamos. Y yo le dije no sé qué, parte de la letra, inventando ahí, en el momento. Por joder. Era mentira, no teníamos nada. Lo hicimos ahí en el mismo día. Salió como jodiendo, 'Penas de sal'. Fue raro.*[17]

Roberta Lee estaba vinculada a la música de casas nocturnas y también al *jazz*, participando eventualmente en algún recital del Hot Club. Mateo fue designado director musical de su simple, y no desperdició la oportunidad de laburar para un sello «grande» (Vik era el sello de la RCA en Uruguay): se lanzó a un arreglo orquestal, lo cual resultaba muy problemático, puesto que escribía música muy mal. Lo ayudó Federico García Vigil.

FEDERICO GARCÍA VIGIL —*Mateo dos por tres me pedía: «Vení que hay una grabación», y yo iba y colaboraba con él. Un tipo de mucha fuerza creativa: siempre le daba el sello a todo lo que él quería. Decía: «Bueno, acá, nueve violonchelos hacen así», y les explicaba casi verbalmente. Y era muy difícil trabajar en las grabaciones, porque cosas que quizás se podrían resolver en media hora, como él iba explicando verbalmente lo que quería, a veces eran sesiones de diez horas. No tenía ninguna pena, tampoco, ninguna vergüenza de agarrar la orquesta que fuera y decir las cosas que tenía que decir.*

CARLOS PÍRIZ —*Se juntaron temprano para que Mateo le pasara el arreglo a Federico. Y Federico cuando empezó a ver cómo era el arreglo lo miraba como diciendo: «¡Estás totalmente*

17. Lo cual no impidió que le dieran vida posterior, agregándola también al repertorio en vivo de Verónica.

*loco!» De todas formas, Federico estaba cerca del piano e iba escribiendo y Mateo le iba pasando el arreglo, se lo iba juntando con la guitarra. Y hubo una discusión ahí, una situación un poco... Federico no estaba muy convencido de que eso era lo que había que grabar. Y Mateo estaba absolutamente seguro que el arreglo era así, y «Es así, y a otra cosa.» Entonces terminó de resolver cuando empezó la cuerda a tocar lo que estaba escrito. Cuando los músicos empezaron a leer, Federico en un momento se dio vuelta de donde estaba dirigiendo, vino a donde estaba Mateo, le agarró la cabeza con las dos manos y le faltó darle un beso, ¿no? Porque lo estaba escuchando, más que como lo estaba descubriendo al principio.*

Mateo y García Vigil se habían conocido en Orfeo Negro, cuando Federico tocaba en el grupo de relleno que alternaba con El Kinto.[18] A fines de los años 60, García introdujo a Mateo en la música para teatro, contratándolo como instrumentista e inclusive como coautor en algunas obras. La primera fue **Libertad, libertad**, montada por El Galpón en el año 68[19]. Esa pieza tuvo un éxito enorme, quedando en cartel más de dos años, con representaciones en Montevideo y en el Interior. Mateo estaba como pez en el agua, con un repertorio que incluía Beatles y *bossa nova.*

CÉSAR CAMPODÓNICO —*Con qué responsabilidad, amor y talento, tocó la guitarra en aquel trío junto a Federico García Vigil y Luis Sosa. Eso fue en el 68–69, eran tiempos difíciles y muchas noches, parábamos los ensayos y me largaba hasta «Orfeo Negro» en Carrasco, para traerlo al ensayo y devolverlo para la segunda vuelta. Lo recuerdo tocando la guitarra a orillas del Río Uruguay, en Salto; muerto de frío en San José. Mateo tiene un lugar en la historia de El Galpón. Nos acompañó dos años en aquella patriada. Y también recuerdo su humor involuntario durante una función. En una parte del espectáculo salía la voz del cantante español Raimón, cantando «Al vent, la cara al vent»[20]. Pero ese día su voz no salió y Mateo desesperado salió cantando en vivo: «Al vent, el mojo al vent», porque no recordó la letra.* [C. CAMPODÓNICO, 1990]

Paralelamente a **Libertad, libertad**, Mateo hizo la dirección musical, compuso alguna música incidental y tocó en **Sin ton ni son**, que tenía canciones de Federico.[21] Con éste, compusieron juntos la música para **El canto del fantoche**, estrenada en el Teatro Odeon el 14 de febrero de 1969.[22]

NANCY —*Cuando hicieron* ***Musicasiones*** *hicieron también* ***Fuente Ovejuna*** *en el teatro El Galpón, y Mateo hacía los arreglos musicales junto con García Vigil y tocaba guitarra.*

18. El grupo eran Héctor Cardarello (clarinete), Chiche Beya (piano), García Vigil (contrabajo) y José Pedro «Pepe» Imbelloni (batería).
19. **Liberdade, liberdade**, de los brasileños Millôr Fernandes y Flávio Rangel, era un *collage* de diversas obras de teatro y textos de distintas épocas con el tema de la libertad. Se estrenó el 13/VI/1968, con dirección de César Campodónico, con Stella Texeira, Dardo Delgado, Olga Cerviño, Carlos Banchero y Myriam Gleijer. Mateo tocó en el primer montaje de la pieza, durante los años 68 y 69, junto a Luis Sosa en batería, y Federico en contrabajo (sustituido por Buby Paolillo, y después por Alfredo Vita). Cuando repusieron la obra en 1971, Vita sustituyó a Mateo en la guitarra.
20. 'Al vent', de Raimón (1960).
21. Obra para niños de Derby Vilas, dirigida por Bernardo Galli en El Galpón, con Eduardo Vázquez y actores del elenco estable de El Galpón. La música era de Alberto Paredes y García Vigil. Se estrenó el 21/IX/1968, y se repuso en 17/V/1969. En la primera etapa tocaban Mateo, Luis Sosa, Federico Britos (violín) y García Vigil (el conjunto musical fue descrito como *«un marco inmejorable de calidad y buen gusto»* [MEDIZA, 1968]). En la segunda, García fue sustituido por Buby Paolillo.
22. Obra de Peter Weiss, traducida y dirigida por Ruben Yáñez, producida por SUA. Actuaban y cantaban Julio Calcagno, Eduardo Trobos, Fernando Ruiz, Adela Gleijer, Rosa Pampillón, Marta Bórvida y Olga Bérgolo. Tocaban Santiago Goro (guitarra), Antonio Lagarde (bajo) y Héctor Prendes (batería).

GARCÍA VIGIL. —*Cuando conocí a Mateo personalmente empecé a darme cuenta de que había algo muy interesante en él. Eso fue luego, cuando empezamos a trabajar juntos en* **Libertad, libertad**, *que yo dirigía musicalmente, y en* **El canto del fantoche**. *En algunos momentos de creación que tuvimos ahí, comencé a darme cuenta, a sospechar de que Mateo era realmente un genio, ¿no?*[23] *Teníamos evidentemente dos caminos totalmente distintos. Yo más bien trabajaba en la investigación, y cada vez estudiaba más. Me interesaban la academia, el estudio, la orquestación, la composición, la forma, la armonía. Él no estudiaba absolutamente nada. Él disfrutaba siendo autodidacta, y tenía una gran capacidad creativa, y genial. A veces descubría el agua tibia, también. «¡Mirá qué lindo esto, mirá qué lindo esto!» Y era una cosa que hacía cincuenta años quizá Respighi o Ravel ya habían resuelto. Hubo un momento en que compartíamos muchos trabajos, y nos habíamos hecho muy amigos, y siempre que había necesidad de un guitarrista entonces yo lo llevaba. Hubo una época en que ganó bastante dinero, ¿eh? Sobre todo hasta el 69, por ahí.*

Mateo y García Vigil llegaron a constituir un dúo. Tocaron sobre todo en el año 69, en las **Musicasiones**.

GARCÍA VIGIL. —*Yo tocaba el contrabajo y él la guitarra. Hacíamos música de Mateo. Sobre todo en un período en que él se acercaba a la influencia de la música hindú. Entonces él me pedía de que viniera a tocar, porque con el contrabajo y la guitarra formábamos como un tercer instrumento. Yo mantenía como un ostinato rítmico abajo, y él a veces tocaba durante cuarenta y cinco minutos, una onda así.*

El único producto grabado de ese dúo (con el agregado de otros instrumentos) fue 'Margaritas rojas', la tercera canción grabada para **Horama**.

En cuanto al trabajo para teatro, se ve que Federico actuaba como un factor disciplinador, que moderaba la progresiva inadecuación de Mateo a los criterios «profesionales». Faltando Federico, la cosa se complicaba.

MATEO —[...] *toqué* [...] *en una obra para niños con China Zorrilla, también en el Galpón. Después hice* [...] *la música de «Chau Che» para Club de Teatro. Nos fuimos para P. del Este con la Claraboya Amarilla y yo no tenía terminada la música y la terminé allí y allá cayó un día creo que Yáñez y se la llevó.* [GABAY, 1983]

Cuque Sclavo le encargó a Mateo la prestigiosa tarea de ocupar el lugar de Chico Buarque, componiendo una nueva banda de sonido para **Vida y muerte severina**[24]. Mateo no cumplió, y la tarea le cupo a los hermanos Mauricio y Gonzalo Vigil (este último ex-integrante de The Knack's). De a poco, la mala fama llevó a que se le cerrara el considerable filón laboral del teatro.

De todos modos, la muy buena relación de Mateo con El Galpón a partir de **Libertad, libertad**, y también con el Club de Teatro a través de Buscaglia, contribuyó a ganar para El Kinto un público «intelectual», probablemente más receptivo a la propuesta nacionalista y latinoamericanista del grupo.

La amistad con Buscaglia se prolongó hasta el final de la vida de Mateo, con una pe-

23. En forma menos enfática, algún crítico también elogió el trabajo de Mateo para **El canto del fantoche**:
A.M. —[...] *Yáñez* [...] *contó a tal efecto con la valiosa colaboración de Eduardo Mateo, responsable de la música. Su trabajo es de gran acierto, fundamentalmente, en aquellos pasajes de más acentuado lirismo, como es la canción de «las manos», cantada por Marta Bórbida en excelente forma.* [A.M., 1969]

24. **Morte e vida severina**, de João Cabral de Mello Neto. El nombre de Mateo figura en el programa, pero el dato es erróneo.

queña interrupción en los años 70. Los dos juntos elaboraron las **Musicasiones** todavía en un espíritu bastante «horama», y en los años 80 actuaron algunas veces juntos, componiendo unas pocas coautorías más.

BUSCAGLIA —*En estos últimos tiempos Mateo solía pasar una o dos veces por semana donde yo estuviera. Charlábamos, divagábamos, por mucho rato. Y no sé, a mí me sentaba como una cosa ya de viejos, también. Uno de los recuerdos que quedaron con más cariño es del libro* ***Como un señor del tiempo****, que él me lo dedicó allá en El Galpón, y la dedicatoria decía: «A mi mejor amigo.» Si he recibido honores por algunas otras cosas, y si voy a recibir, creo que ninguno va a ser como esa firmita, donde Mateo dice que yo era su mejor amigo.*

# 9
# El Kinto de la cabeza del señor Dictador

Al irse Rada para Perú, El Kinto hizo un periodo de prueba con Juan Albano, un percusionista llevado por Cambón. No se integraron bien y la siguiente alternativa fue Mario «Chichito» Cabral, un vecino y amigo de infancia de Urbano.[1]

URBANO —*El Chichito no era realmente candombero, ¿viste? Más que nada el loco era afro. El loco siempre tocó muy bien la música afrocubana. La hermana bailaba afro, vestida con traje de tigre y no sé qué, y el loco acompañaba tocando el bongó. Y le metió a eso.*

CHICHITO CABRAL —*La primera vez que tuve la oportunidad de ver al Kinto fue en un* Beat Show *de Coca-Cola, en el Palacio Peñarol, que 'taba Rada, todavía. Entonces es a partir de ahí que digo: «¡Qué bueno ese conjunto! ¡Qué buena idea, haciendo una mezcla»... Urbano me presentó a los muchachos. Rada viajó a los pocos meses de yo haber visto al Kinto. Y Urbano me habla para integrar el grupo, tocando tumbadora. Urbano me habla del interés de Mateo y del grupo de hacer una fusión muy distinta a lo que estaba haciendo la música* beat, *insertándole ritmo latino. Ya hacía muchos años que yo venía acompañando a estrellas grandes, a Olga Guillot, a Celia Cruz, a José Feliciano, a una cantidad de gente. Y empezamos a ensayar con El Kinto. Yo entré específicamente a suplir a Rada en percusión. Entonces queda el hueco ahí de la voz cantante que era Ruben Rada. Yo no cantaba en el grupo. Yo nunca podría suplir al Presidente, porque es el Presidente, es el mejor cantante, indiscutiblemente. Pero cantaba Mateo y cantaba Urbano. O sea, la integración pasa a ser Walter Cambón, Mateo, Luis Sosa, Urbano Moraes y yo. Ya es donde pongo los dos tambores, ¿no?, el quinto y tumbadora. Rada tocaba con una tumbadora sola.*

*Siempre hablábamos de los ritmos que conocía yo: «Ah, muy conocedor, por eso me servís mucho». Y entonces nos juntamos en la casa, él vivía allá en la calle Rivera a dos cuadras de Larrañaga. Mateo hacía mucho hincapié en eso de cantar en castellano y difundir más el can-*

1. Chichito era de Pocitos, y su vecindad era un hervidero de música: a pocas cuadras uno del otro vivían Manolo Guardia, Bachicha Lencina, Federico García Vigil y los hermanos Urbano, Caio y Chocho.

*dombe. Comandaba Mateo. Pero lo que yo decía se respetaba. Él traía mucha influencia brasilera. Él trajo cosas de Bahía, por ejemplo, cuando nadie hablaba de Bahía. Yo venía de la extracción de la música tropical. Con Mateo y el batero trabajaba mucho con los ritmos. Sacaba ritmos. En un tema, de repente, metía toques de plena, —plena no de la actual, ¿no?, sino de la verdadera, la portorriqueña—. Yo metía muchos ritmos son, son cubano, guaracha, toques de wawancó, yo mezclaba el wawancó con candombe, como hice en el Totem. O sea, rítmicamente había una base sólida, pero distinta a todo.*

*Un día él me dijo: «¿Vos sabés que yo tengo un ritmo, acá, que una vez vi una película que los indios en África pegan con un mazacote y machacan,*[2] *y se me ocurre un ritmo.» Le digo: «¡Eso es un toco que no puede más!» Y ahí quedó el ritmo «toco», o sea: marcar la tierra bien acentuada. Como en 'No me molestes', un tema de Rada, en Totem. Pero con la idea del toco que había sido creado en El Kinto, es decir, por Mateo y yo.*[3]

**—¿Antes de El Kinto vos ya componías?**

CHICHITO —*No. Empiezo a componer ahí porque era tanta la onda de música que había entre esa gente que ibas aprendiendo de sólo escuchar lo que estaban opinando de tal tema, tal armonía... Estábamos en el mismo camino todos. Y cuando nos uníamos, salían los temas. Con una fluidez pavorosa. Entonces un día fui a pescar con mi señora, y me puse a escribir lo*

2. El pulso muy marcado es una característica obvia de los cantos de trabajo con morteros, y puede que Mateo haya encontrado su inspiración también en ejemplos africanos. Pero puede ser también que Chichito se confunda con los ejemplos haitianos que positivamente motivaron a Mateo.

3. El toco debe ser uno de los aportes más originales de Mateo (y de Chichito) a la música uruguaya. Es una idiosincrasia musical, que se extendió medio inadvertidamente, y que aparece cada tanto en algunos músicos marcados por Mateo y El Kinto. No se trata de un único ritmo, sino de un grupo de posibilidades rítmicas, caracterizadas por una percusión pesada y grave tocada a tierra (o en una de las tierras de una polirritmia), no sincopada, con subdivisión binaria del pulso, tipo paso de elefante. En los casos de compás de 4, el toco se diferencia de un rocanrol en que el acento no se llega a desplazar hacia los tiempos 2 y 4, o sea que no se caracteriza un *backbeat*. Son ejemplos de tocos de Mateo 'Hombre', el estribillo de 'José', 'De nosotros dos', '¿Por qué?', 'La Chola', 'De mi pueblo' (la primera versión), 'Cuerpo y alma', tal vez 'Ni me puedes ver'. Y algunos tocos ajenos:
'Aquel' (Vera Sienra; percusión: Mateo, 1969);
la primera parte de 'No me molestes' (Rada, en **Totem**, De la Planta, KL-8312, 1971);
el tema instrumental de 'Mind Projects' (Rada, Hugo y Osvaldo Fattoruso; percusión: Osvaldo, en Opa, **Magic Time**, Milestone, Estados Unidos, M 9078, 1977);
'Ella allá nº 2 (El baile del oso)' (Roos; percusión: Osvaldo Fattoruso y Mateo, 1983);
'La costurera' (l: Luis Campos, m: Jorge Galemire; percusión: Galemire, en Galemire, **Segundos afuera**, 1983);
'A ustedes' (F. Cabrera; percusión: Gustavo Etchenique, en Cabrera, **El viento en la cara**, Ayuí, A/E 43 [disco] y A/E 43K [casete], 1984);
'Yo quería ser como vos' (F. Cabrera; percusión: Chichito, en **El viento en la cara**);
'Matinée' (Alberto Wolf; percusión: Wilson Negreyra y Gustavo Rodríguez, en **Alberto Wolf/Cuarteto de Nos**, Ayuí, A/E 44 y A/E 44K, 1984)
'Tras tus ojos' (l: Estela Magnone/Roos, m: E. Magnone; percusión: Roos, en Estela Magnone y Jaime Roos, **Mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón**, Orfeo, SULP 90776 [disco] y SCO 90776 [casete], 1985);
'Marinera Bel' (l: Chico Rodrigues, m: H. Fattoruso; percusión: Hugo, en H. Fattoruso, **Varios nombres**, Orfeo SULP 90837 y SCO 90837, 1986);
'No tiene nombre' (H. Fattoruso; percusión: Osvaldo, en **Varios nombres**);
'Fue ayer' (Mariana Ingold; percusión: Mateo, en M. Ingold, **Todo depende**, 1986);
'Centinela' (tema inédito de Rada, dedicado a Mateo; lo escuché en vivo el 20/V/1988 en el Teatro de la Gaviota, con Rada y Osvaldo Fattoruso en percusión);
'El olor del café' (Mauricio Ubal; percusión: Mateo, en Ubal, **Como el clavel del aire**, 1989);
'Anna' (Pippo Spera; percusión: Mateo, en Pippo, **Qué te voy a decir**, 1991)
'Papelón 2' (M. Ingold/O. Fattoruso; percusión: Osvaldo, en Mariana y Osvaldo, **El Disco Kid**, Ayuí, A/E 90K, 1991);
la parte instrumental de 'Incienso' (Fernando Ulivi; arreglo de Guilherme Pinto, Ulivi y Andrés Wels, en **Debutaca**, Ayuí, A/E 99 y A/E 99K, 1992).

*que estaba pasando. Y le puse música. Me imaginaba un tambor, me lo tocaba en la pierna. Y empezamos. Lo armonizaron Urbano, Cambón y Mateo. Pin. Ya quedó el tema, mi primera composición, 'Don Pascual'. Tema que es el caballito de batalla de El Kinto.*

*La primera actuación que hicimos fue en el Club Húngaro, ahí en la calle Agraciada, donde estaba el grupo de candombe de Pedro Ferreira.*[4] *Y ahí dijimos: «¡Pah, vamo a actuar juntos, en un baile de la raza!» Un 12 de octubre, no me olvido más de eso.*

SOSA —*Y cuando íbamos a entrar al palco, Mateo dice: «Muchachos, acá hay que tocar bien, porque acá si llegamos a tocar mal nos matan.» Y lo dijo de una manera que subimos con miedo. Y fue para mí una de las alegrías más grandes, cuando una orquesta de blancos peludos y barbudos con guitarras eléctricas, tocando su música, hizo bailar a toda esa gente. Ahí sí que no quedó nadie sentado. Y además, cuando pasaban delante del escenario miraban la orquesta y vos veías que estaban contentos y veías las caras como de satisfacción. Eso fue, mirá, uno de los premios más grandes que yo tuve con El Kinto. Eso sí que fue un gol desde el medio de la cancha. Ahí sí que hubieran probado Los Delfines, por ejemplo, de tocar, a ver qué pasaba.*

CHICHITO —*Yo sé que fue un éxito y la gente no nos dejaba ir. Inclusive me vinieron a saludar los músicos de Pedro Ferreira.*

El público de la Cubanacán no tuvo dificultades para entender la música de El Kinto, entre otras cosas porque tenía adentro la rítmica del candombe y del Caribe. Eso era justamente lo que faltaba al público roquero. De cualquier manera, por la época en que entra Chichito la cosa empieza a cambiar. Progresivamente conocido a partir de las apariciones en televisión, por la difusión boca a boca, y a través de algunos esfuerzos empresariales del *disc-jockey* Oscar de León[5], a mediados del año 68 El Kinto empieza a entrar en el circuito de bailes estudiantiles de la música *beat*. Esporádicamente harán todavía pequeñas temporadas en Orfeo Negro y en Tabú, el nuevo boliche de los hermanos Suárez, ubicado también en Carrasco.[6] El grupo toca también en cantidad de boliches y casas nocturnas, ya en el Centro de Montevideo. Llaman la atención no sólo por la música sino también por la apariencia, ya que son, probablemente, los primeros (una vez más) músicos *beat* en abandonar el uniforme y adoptar un aspecto jipesco y variado, aparentemente espontáneo.[7] Fue otro aspecto del grupo que estuvo mal comprendido, y se sumó al sentimiento global de que El Kinto era un grupo de pichis. Lo cual no dejaba de ser cierto.

URBANO —*Nosotros entramos con todas las contras. No había un tipo de nosotros que tuviera guita. Ni Walter, ni Luis, ni Mateo, ni Chichito, ni yo. Éramos cinco desgraciados muertos de hambre. Creo que los laburos salían de que te veían en un lugar y ya te hablaban para otra cosa. O bueno, viste que se conoce todo el mundo, todo el mundo sabía donde vivía Mateo en el Buceo, o Buscaglia, que andaba mucho con nosotros, en Malvín... Nos conectaban y salía.*

4. Es probable que haya sido el baile anunciado para fecha indefinida por el Teatro Negro Independiente, en el que participarían El Kinto, Sonora Cienfuegos y Cubanacán (mencionado en El Día, 9/X/1968).
5. De León conducía, junto a Carlos Martins, el programa Constelación.
6. Tabú quedaba en la calle Córcega 2046.
7. Cuando Alfredo Vita entra al grupo, en 1969, se encuentra con el problema de que sólo tenía trajes normales, y Mateo le tiene que prestar alguna ropa en onda para adecuarlo a la imagen del grupo. A falta de opción mejor, Vita tocaba de sobretodo. La vanguardia de la moda entonces podía parecer «desprolija», pero era una imagen buscada, y jugaba inclusive algún grado de coquetería. Buby Paolillo recuerda que la barra de Mateo jodía con la idea de un «Títori Club», con el que ridiculizaban la gente que no se vestía en onda. El Títori Club se reunió durante un tiempo en la Confitería Las Palmas, y todos los concurrentes debían vestir algún elemento de mal gusto. No es propiamente un juego para quien no se preocupa por el vestir.

**—¿No entraba guita? ¿Ustedes no laburaban bien?**

URBANO —*Lo que pasa es que lo nuestro era una experiencia. Laburaban bien los grupos comerciales. El Sexteto, Los Delfines... En esos grupos casi siempre los locos 'taban más o menos bien, los viejos tenían guita para comprar equipo, encima hacían una música medio comercial, imitación americana, inglesa, ya entraban más fácil. La música que hacíamos no la entendía nadie, en un principio. Entonces costó, ¿viste? Costó mucho.*

**—¿Cómo los recibía la gente en medio de los recitales?**

URBANO —*En un principio fue medio raro, porque te imaginás que la gente iba a los bailes, y querían beatleces y americaneces e ingleseces y esa onda, ¿no? A principio la gente medio que no quería nada, no entendían nada. Pero fueron entrando, fueron entrando. Bien de bien. Fuimo entrando mucho por la gente de teatro, también, por los intelectuales y esa onda. Entonces entramo un poco por ese lado, y eso se fue ampliando, hasta llegar, digamos, como a lo popular.*

**—¿Cómo era la respuesta de público al Kinto?**

CAMBÓN —*Siempre fue una respuesta media. Nunca fue de fanatismo, nunca fue de desinterés total. Lo qué, en los últimos tiempos, había gente que empezaba a seguirnos. Si íbamos al Interior aparecían en el Interior, a cualquier lado que íbamos aparecían.*

**—¿Vos asistías a las presentaciones de El Kinto con regularidad? ¿Lo viste algunas veces?**

JORGE SANTOMAURO —*Miles de veces. En el Parque Hotel lo veía, tocaba con Los Campos, Los Delfines y con el Sexteto Electrónico Moderno. Eran más o menos las orquestas estables. Y bueno, íbamos, así, treinta, en el Parque Hotel, y nos colábamos para ver al Kinto. La onda era colarnos y después salir y pedir dos contraseñas. Porque Mateo no nos conseguía entrada.*

**—¿Cuál era la reacción?**

JORGE —*Ah, era hermosa. Claro, porque era una cosa nueva, lo que hacía El Kinto, ¿viste? La gente lo iba a escuchar. Además que nadie estaba en la onda del candombe todavía, por ahí. Nada que ver con Los Delfines o Los Campos o el Sexteto, que eran más para bailar, ¿no?*

URBANO —*Eso lo recuerdo perfectamente: en el Parque Hotel, donde siempre se hicieron los bailes, arrancamos nosotros un día haciendo el 'Príncipe azul'. Decime vos: ¿¡qué tiene que ver el 'Príncipe azul' con un sábado de noche en el Parque Hotel?! ¡No tiene nada que ver, loco! Y la gente quedó así, no entendía nada. Nosotros arrancamos con esa poesía y con esa canción de cuna. La gente se empezó a arrimar y la mitad de la gente se vino para delante, se empezaron a abrazar, todo el mundo abrazado así, se entraron a hamacar y entraron a cantar con nosotros el 'Príncipe azul', loco. Se nos caían las lágrimas.*

Los bailes en el Parque Hotel, con su público de miles de personas, pasaron a ser una de las oportunidades más frecuentes para ver al Kinto. En uno de ellos se estrenó la primera canción conocida compuesta por Pippo Spera.

**—¿'Pippo' fue la primera coautoría de ustedes?**

PIPPO —*Así es.*

**—¿Cómo se dio esa coautoría?**

PIPPO —*Esa coautoría se dio accidentalmente. Cuando ya, digamos, éramos amigos, él tenía una especie de circuito medio cotidiano, que era bajar de su casa —que vivía allá en el Buceo, por la calle Bustamante—, bajaba por Pereira de la Luz hasta Antonio Costa, que era donde yo vivía, y pasaba a visitarme. Y un día pasó a visitarme y yo estaba durmiendo y me despertó. Se sentó ahí en la cama. Yo me desperté, él me estaba mirando, hasta que, bueno, cuando vi la presencia de él yo en seguida me desperté más rápido, abrí la ventana, «Hola qué tal», —*

*era como un privilegio, ¿no?— Y bueno, así, charlando, yo agarré la guitarra, empecé a cantar que tenía una melodía. Y él me dijo: «¿Tenés un papel y un lápiz?» Le di un papel y un lápiz, y me dijo: «Cantá la melodía». Me la hizo cantar varias veces. Y me hacía parar, y él escribía. Entonces, así sucesivamente, hasta que, una hora, dos horas... Después me dice: «Dame la guitarra.» Agarró la guitarra y empezó a ensayar el tema ya con esas palabras, haciendo una descripción sobre mí y sobre lo que había alrededor nuestro en ese momento. Porque habla de que no había reloj y es verdad, porque el reloj que había no andaba. Habla de un jarrón con rosas: es verdad. Habla de un pantalón que estaba ahí a los pies de la cama, con flores, y es verdad —porque en aquella época usábamos ese tipo de ropa—. Habla de una guitarra marrón: sí, es verdad. Habla de que yo digo «Yo quiero fumar», con lo cual me refiero, me gustaría aclararlo ahora, al La Paz suave.*

**—¿Cómo te sentiste con respecto a que la letra de esta canción fuera dedicada a vos?**

PIPPO —*La primera reacción fue una decepción. Porque yo esperaba una «canción», que hablara no sé de qué, ¿viste? Y como que de repente empieza a hablar de mí y ya se había terminado la posibilidad de que apareciera un mensaje... No sentí ni halago ni nada. Tenía un cierto no sé cómo llamarle, que se hablara de mí. Pero recuerdo que me pegó la canción en el Parque Hotel, cuando él la estrena con El Kinto, en un baile, ya con Urbano cantando. Entonces yo ayudaba mucho al Kinto, trabajando mucho afuera. Me ocupaba un poco de la utilería. Y me acuerdo que me llamó Mateo para que subiera al escenario, y yo dije: «Algún cable, algún bafle, algo»... a ver qué era, ¿no?*

MATEO —*Recuerdo que estrenamos ahí el tema de Pippo,* [...] *Pippo estaba en el baile. Entonces lo hicimos subir, lo sentamos arriba de un bafle. Tenés que verlo a Pippo: él siempre tenía camisas floreadas, botas de color... Pero el Pippo siempre se vistió muy bien, ¿no? Pantaloncito justo... «Sentate acá». Lo sentamos arriba de un bafle y le cantamos la canción. Pero fue el taponazo. Fue el taponazo, el taponazo.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

PIPPO —*Bueno, obviamente, me puse a llorar, ¿no? Una cosa que no esperaba que fuera eso, esa canción, ¿no? Ya un ente aparte de mí. Con el cuidado que la trató, con el arreglo, con la delicadeza... Algo increíble.*

Ya inserto en el circuito dominante de la música *beat*, El Kinto pasa a ser conocido de los demás grupos.

**—¿Cómo repercute El Kinto entre ustedes?**

COYO —*Creo que ellos no se daban cuenta de que, mientras ellos tocaban para trescientos, habían quince mil afuera que estaban en otra cosa, que no tenían nada que ver con los trescientos para quienes ellos tocaban. No sé si te soy claro. Es como que ellos, realmente, por cantar en español, hoy quizás tenga mayor magnitud eso, dentro de lo autóctono. Pero creo realmente que 'taban fuera de mercado. Ellos tocaban para un grupo muy reducido. Hacían cosas interesantes, porque yo hoy las valoro. Pero creo que aunque lo que hicieron ellos fue muy bueno, aunque sonaban fenómeno, muy prolijo, eran muy buenos músicos, y de muy buena base, estaban fuera de toda época. Nosotros al Kinto no lo veíamos como nada. No es en demérito de ellos. Es porque realmente no trascendían a la gran masa que nosotros trabajábamos, ni siquiera hacían nuestro estilo. De nuestro punto de vista, no nos hacían ni mella. No. Lo único que insinuó algo así fueron Los Gatos. Y después cuando aparece el Sexteto —que creo que tenemos la gran habilidad, y ellos la necesidad, de unirnos—. Quizás yo los valoro mucho más cuando estoy en De la Planta que cuando era de Los Delfines. Yo doy un gran valor hoy, mucho más que en esa época.*

**—¿Desde Los Delfines, cómo ustedes veían El Kinto cuando apareció?**

CHOCHO —*Digamos que era una onda nueva. Fuera de lo común, de lo que se estaba oyendo por la radio. Generalmente todos los conjuntos hacían la música que venía de afuera. Ningún otro trataba de hacer las cosas de acá. Y El Kinto no, arrancó con una onda muy particular: candombe, eso no lo hacía nadie. En ese sentido sí, nos impresionó.*

**—Desde Los Killers, ¿cómo veían ustedes El Kinto?**

ROMANCHO BERRO —*Exótico. Primero, para mí los integrantes eran muy exóticos, también. No todo el mundo entendió a Mateo en cualquier momento, ¿no? Yo creo que no valorábamos, realmente. Pero lo que hacía tenía que ver, ¿no? Eso sí nos dábamos cuenta.*

SOSA —*La gente a los bailes iba a bailar. Y bailó. Yo no te voy a decir que no pasara menos que con los otros, pero era otra cosa, nosotros no tocábamos el tipo de música de ellos. Nosotros no íbamos a ser tan idiotas de pensar que los liceales que en ese momento 'taban recontra metidos con la televisión y con ese tipo de música, que se despatarraran con nosotros, que era una música nueva. Y es más: considerando el tipo de música que tocábamos nosotros, la pinta que nosotros teníamos, la manera de vestirnos, la forma de ser como hombres —no solamente como músicos—, yo creo que siempre tuvimos éxito. La* avant garde. *Eran hombres salidos de la catacumba que venían a pelear ahí arriba. Y con música de negros, además.*

URBANO —*Pero cada vez que tocábamos al lado de otro grupo nos moríamos de vergüenza, loco, porque llevábamos unas latas que no existían, ¿viste? Los instrumentos eran una garra, y los equipos no existían.*[8] *Y siempre tocábamos al lado de los mejores grupos: Los Delfines, el Sexteto Electrónico, Los Killers, tipos que estaban súper equipados, con lo mejor. Y nosotros les íbamos a pedir prestado y los locos no nos prestaban las cosas. Porque no querían saber, ya olfateaban, ¿viste?, que nosotros queríamos cambiar toda la historia, y los tipos no iban a poder cantar más en inglés ni imitar a todos los grupos americanos e ingleses que imitaban. Que realmente fue lo que pasó. Entonces dijimos: «Bueno, loco, vamo a Punta del Este —a un boliche que abrió Zitarrosa, que mataba—, laburamos, juntamos una guita, nos venimos y compramos los equipos.»*

Ese boliche fue otro de los proyectos delirantes que surgieron en Montevideo en los 60. Alfredo Zitarrosa, ya convertido en una de las máximas estrellas de la música uruguaya, en sociedad con Amanecer Dotta, abrió La Claraboya Amarilla el 26 de julio de 1968, en Pocitos, en el local donde hoy funciona el Teatro de la Candela[9]. Era un restorán elegante con un ambiente muy coqueto: jardín interior, portero uniformado, personal con sacos amarillos, velas en las mesas. Todos los vasos y platos eran cerámicas confeccionadas especialmente por López Lomba, con motivos en relieve de claraboyas uruguayas antiguas. Los programas y menúes, dibujados por Blankito, eran impresos en colores, con un despliegue visual y una preocupación estética que trascendían por mucho la funcionalidad. Y ahí Zitarrosa y Dotta reunieron una *troupe* artística con una treintena de contratados, en un estilo que desarrollaba la onda de los **Conciertos Beat**. Eran músicos de estilos diversos, actores, bailarines, artistas plásticos y propuestas vanguardistas inclasificables.[10] Rada hacía

8. CARLOS PÍRIZ —*Mateo, en las primeras épocas de El Kinto, como equipo de guitarra usaba una vieja radio Philips valvular, y que tenía un sonido muy particular que no se parecía a nada, era muy novedoso.*
9. Veintiuno de Setiembre 2397A.
10. Sobre La Claraboya Amarilla, ver Isabel Gilbert, 'Claraboya Amarilla', en **Marcha** nº 1415, 15/VIII/1968, p. 11; Los Sorprendidos, 'La casa por la claraboya', carta de lectores en **Marcha** nº 1421, 18/X/1968, p. 5; Alfredo Zitarrosa, 'Zitarrosa: «Podemos y debemos vivir de nuestro arte»', carta de lectores en **Marcha** nº 1423, 1/XI/1968, p. 5.

sus *covers* y números cómicos. Mateo cayó en la Claraboya en uno de sus trabajos alternativos de El Kinto, como suplente en un grupo de tangos.

MANOLO GUARDIA —*Yo tenía el Quinteto de la Guardia Nueva*[11], *que era un conjunto de tango de vanguardia, que se formó en 1960, donde en determinado momento el guitarrista que estuvo por bastantes años, Eduño Gelpi, tuvo que dejar de tocar por sus estudios de medicina. Mateo en esa época era un muchachito perfectito, muy prolijo. Yo me acuerdo que él cuidaba mucho su pinta. Era una persona muy pulcra. Era un muchacho que no sé si era distraído o le gustaba hacerse el distraído. Hasta el día de hoy no te sabría decir si eran poses o eran verdad, ¿no? Era una personalidad muy especial. Yo lo recuerdo y me parece mentira en qué se convirtió, después, Mateo, ¿no? El proceso que hizo. Lo que se tocaba en el Quinteto era difícil de interpretar, había que leer música. Él no leía música, pero yo hacía ensayos parciales con él y le pasaba todo. Él tenía un gran oído, y para un músico del talento que tenía él no había problema. Tocamos en La Claraboya Amarilla. El Quinteto terminó ese trabajo, y se deshizo, se abrió. Después de casi ocho años de vida.*

Pese a los precios elevados, era muy difícil mantener el presupuesto mensual de $ 567.000 al valor de octubre de 1968.[12] Terminado el primer semestre de actividades, La Claraboya Amarilla se desplaza en bloque a Punta del Este, para aprovechar la temporada de verano, instalándose en el Casino Nogaró. Ahí es donde El Kinto va a probar suerte.

URBANO —*Yo, las dos muestras más grandes de música y arte a partir de la música que yo he visto acá en este país fueron las* **Musicasiones** *y la Claraboya Amarilla. Estaba Zitarrosa con las Cuerdas de Oro*[13]*; estaba El Kinto; estaba un grupo más estándar, de* jazz y bossa nova, *que lo llevaba el Chichito Beya*[14]*; había un grupo de flamenco liderado por Eduardo López —un argentino que había estudiado creo que en España—, un grupo de flamenco brutal. Con ese grupo hicimos una función con El Kinto, hicimos una banda completa, con todos los músicos de flamenco y El Kinto tocando juntos.*

—¡**Mucho antes de Gipsy Kings!**

URBANO —*¡Claro, totalmente! Ya hacíamos zapateo junto con la batería, no sabés lo que era: un disparate. Y había* sketches, *con el Gordo Pepe Vázquez y Júver Salcedo*[15]*, que eran de cagarse de risa. Había un veterano que hacía títeres para grandes, ¿no? Y otro tipo que hacía un trabajo que era nada más que luces en una pantalla, ¿viste?*[16] *Una brasilera, María Rosa, que había pasado por Punta del Este se anotó en ésa y se quedó toda la temporada con nosotros. 'Taba Mary Minetti haciendo danza moderna. El personal de ese boliche éramos 64 tipos, de los cuales había diez que se dedicaban a mozo, a administración y no sé qué, y todo lo demás eran músicos y artistas. Nunca hubo nada igual a la gozadera de esa temporada. Vivíamos en una pieza que éramos veintitrés o veinticuatro tipos. ¡Imaginate veintitrés o veinticuatro ca-*

11. La formación «clásica» del Quinteto de la Guardia Nueva fue: Manolo Guardia (piano), Ariel Martínez (bandoneón), Eduño Gelpi (guitarra), Federico García Vigil (contrabajo), Federico Britos —posteriormente remplazado por Sergio Furas— (violín).
12. Equivalentes actualmente a US$ 15.684,10.
13. Las Cuerdas de Oro en 1968 eran Mario Núñez, Nelson Olivera, y Alberto Larriera o Alfredo Sadi (guitarras) y Gualberto López (guitarrón).
14. Chichito Beya (piano), Pepe Imbelloni (batería), Chocho Paolini (saxo), Jorge Causi (vibráfono) y Buby Paolillo (contrabajo).
15. El *staff* teatral comprendía también a Imilce Viñas.
16. Ese espectáculo de luces y sombras era musicalizado con una grabación de 'la Création du monde' de Darius Milhaud.

*mas en una pieza de músicos! Guerrillas de almohadas, dábamos vuelta las camas, como niños chicos, teníamos siete, ocho años, todos.*

GARCÍA VIGIL —*Yo era una especie de director artístico de la Claraboya Amarilla. Y allí en Punta del Este convivíamos, toda esa especie de equipo de artistas enorme. Y un día decidí unir a todos los elementos que había, bailarines, actores, músicos de* jazz, *músicos de música típica, hasta el cocinero lo puse, y entonces compuse una obra donde justamente lo que quería dar era la imagen de todo eso que estaba pasando ese verano allí. Era una especie de caricatura, o un homenaje, a la propia sociedad uruguaya, ¿no? 'Taban todos representados ahí, en esa pequeña obra que la hicimos. Había poemas mezclados, y ahí estaba Mateo. Ariel Martínez, que ahora está considerado un gran compositor, tocaba el bandoneón allí, también. Vi que había tantos elementos tan fascinantes y tan diversos, que los decidí unir. Salió bastante bien.*

**—¿Pudieron juntar la guita para los equipos?**

URBANO —*Fue imposible, en parte porque no dio. Se habló de una guita que era muy buena guita, ¿viste? El primer mes cobrábamos todo lo que se acordó, comíamos de primera, 'taba todo bien. El segundo mes entró a rodar, porque ¡era imposible, era mucha gente! Habría que meter trescientos millonarios por noche, no existía, ¿me entendés? Zitarrosa se agarraba la cabeza. Mil veces el loco se mamaba y venía llorando al cuarto nuestro, a disculparse con nosotros, que no sabía qué hacer. Y nosotros 'tábamos gozadísimos con el loco, y le teníamos que explicar: «¡Loco, pero si esto tiene un* swing *que no se puede más! Nosotros somos los que te damos las gracias, ¿de qué te disculpás?». Y en parte, bueno, nos divagamos. Pasamos fenómeno, pero terminó la temporada y nadie había juntado un carajo, ¿me entendés? Yo me había juntado para el equipo, y Luisito Sosa se había juntado. Pero cuando llegó el momento seguíamos tocando con la misma garra. Yo me había agarrado una quebradura y una desilusión y un tapón, que me fui a la mierda, me borré del grupo. Y me llamaron de Buenos Aires para tocar en un grupo que andaba rebién, habían pegado algunos temas, y bueno, me fui allá. Laburé fenómeno un par de meses. Hasta que me llamó la novia de Mateo* [Nancy] *diciéndome que él me extrañaba, que no sé qué, y casi me muero, largué todo a la mierda y me vine inmediatamente de nuevo a entrar en Musicasiones.*

# 10
# Musicasión

En los últimos meses de existencia del grupo, el nombre de El Kinto ya sonaba. Sin llegar al primer escalón de popularidad, había ascendido, desde lo subterráneo, hasta bastante más que el nivel del mar. Lo que más le valía era que había conquistado una posición de prestigio entre un sector pequeño pero influyente. El Kinto era un grupo *in*, que tenía un público seguro.

El Galpón fue en parte responsable por la difusión del grupo, pero también recogió los frutos de su popularidad. Ya en vísperas de la apertura de la sala grande, en Dieciocho de Julio, la institución empezó a abrirse a empresas paralelas a lo teatral, como el **Primer Concierto de Galpomúsica** (Teatro Odeón, 19 de octubre de 1968), que llevaba a extremos la fórmula de mescolanza inaugurada por los **Conciertos Beat**, incorporando, junto a grupos de *bossa nova*, *jazz*, tangos y música erudita del pasado, El Kinto y a compositores eruditos latinoamericanos de vanguardia (el argentino Eduardo Kusnir y el chileno Gabriel Brncic).

SANTIAGO AMEIJENDA —*En mayo del año 69, el Hot Club andaba muy mal y necesitaba hacer un concierto para poder pagar el alquiler y recuperar un poquito de plata. Y bueno, decidimos los que estábamos en la directiva —que éramos unos cuantos jóvenes—, organizar un concierto de* jazz *en el Teatro El Galpón. Y yo decidí poner El Kinto en el medio del espectáculo, porque eran* las *figuras.*[1] *Eran los que nos iban a atraer gente. Porque nosotros 'tábamos muy usados para atraer gente. Iba a ir un grupo chiquito, los familiares y los amigos, e íbamos a ensayar en El Galpón. A pesar de qué tuve problema por poner un grupo de rocanrol. Que ahora se usa, en los conciertos de* jazz, *tocan roqueros igual. Y además eso era una cosa que nunca había hecho él, ¿no? Hizo temas instrumentales. No hicieran temas cantados. Anduvo notable, se llenó el teatro, nos fue fenómeno económicamente...*[2]

1. El espectáculo se realizó el 10/V/1969. Además de El Kinto estuvieron anunciados Jorge Causi, Paco Mañosa, Oriental Jazz Quintet y Les Huit.
2. El repertorio incluyó una versión de 'The Fool on the Hill'. Mateo no era para nada ajeno al fermental medio jazzístico montevideano de los sesentas. Ya en el tiempo de Los Malditos, frecuentaba la Peña del Jazz junto a Walter Cambón, y hacía frecuentes pizas con el quinteto de Bachicha Lencina en la *boîte* 640.

En el espectáculo del Hot Club debutó el nuevo bajista de El Kinto, Alfredo Vita, que Mateo había conocido como suplente, al contrabajo, de García Vigil en **Libertad, libertad.** Además de la formación de músico erudito, Vita había ganado cancha tocando música tropical: era el contrabajista del Combo Camagüey.

ALFREDO VITA —*Por supuesto que dejé la Camagüey y me largué en esta aventura, ¿no? Todo para mí era una fábula.*

**—¿Y te daba, a nivel profesional, para vivir de El Kinto o para suplir lo que ganabas con la Camagüey?**

VITA — *No, para nada. Para nada.*

Le tocó a Vita empezar a grabar con el grupo cuando el sello Clave les propuso un largaduración.

VITA —*Llegamos a grabar casi la base entera del* longplay. *Me acuerdo hasta de temas que yo grabé con arco en el bajo eléctrico, divagues, ¿no? Fueron alucinaciones. No se terminaron porque se iban a cantar al final. Yo me recuerdo eso, porque yo gané un concurso en la Banda Municipal. Entonces cuando yo entro ahí, estoy un mes perdiendo ensayos. Teníamos hora a las 9 de la mañana y se aparecía Mateo a las doce del mediodía con un vaso de caña. Estuve a punto de perder el cargo ése que tenía en la banda por esa grabación bendita. Perdíamos horas a lo loco.*

El disco de El Kinto, al igual que **Horama**, quedó en la nada por divagues. León Jurburg, directivo de Clave, la recuerda como «la quijotada más grande» de la historia del sello. No hay acuerdo sobre si se completó o no el largaduración, pero el hecho es que no quedaron más que tres surcos. Entre ellos estaba la que parece haber sido la canción más popular de esa última etapa del grupo ('Don Pascual', de Chichito), lanzada en simple junto a 'Ni me puedes ver', a casi dos años de grabadas, en 1971.

El Kinto funcionó también algunas veces como un eficiente grupo de apoyo para otros artistas (acompañando a Roberta Lee y a Aldo y Daniel). Y Mateo conquistó prestigio, gracias a sus trabajos con Roberta, Verónica Indart y Diane Denoir, como arreglador para mujeres cantantes. Así que se trataba de una buena opción para el disco de estreno de una compositora de tan sólo 21 años llamada Vera Sienra.

VERA SIENRA —*Yo conocí a Mateo en el año 68, 69. La vinculación fue el programa Gente Joven, de Bernardo Bergeret y Bonardo, y* **Discodromo Show**, *de Rubén Castillo. Ahí conocí a Mateo, ahí conocí El Kinto. Ahora, eso fue una vinculación de admirarlo, de respetarlo como músico, de conocer a un hombre misterioso, extraño.*

**—¿Por qué extraño?**

VERA —*Mateo siempre fue extraño. Desde que lo conozco hasta que se fue. Un hombre casi irreal en muchos aspectos. Podría ser muy agresivo, muy violento, con una gran ternura, un hombre muy espiritual, pero sumamente tímido, también. Y además un hombre que no era ambicioso. Era ambicioso musicalmente. Las ambiciones eran creativas. Depositaba ahí toda su genialidad, todo su esfuerzo, todo su orgullo, en todo caso —así como otros de pronto buscan caminos de éxito—... Creo que no tenía temperamento para lidiar con el éxito. De pronto Mateo era de un hermetismo... Porque Mateo había momentos en que se comunicaba con monosílabos. Tenías que interpretarlo. Era una conversación en clave, casi.*

*¿El acercamiento? Simplemente yo hice el primer* LP *en Vik. Él estaba haciendo arreglos para cantantes, y bueno, entonces hablé con Mateo... Además Mateo era muy valioso, era estupendo, era tremendamente cómodo, era un hombre tranquilo para trabajar... Por lo menos la experiencia que tengo, nada pretensioso. Te voy a decir que a mí, que no sabía un pito de música, él me respetaba*

*y aceptaba que yo le dijera «No, esto no me gusta», ¿no? Él lo aceptaba muy bien. Del momento en que se determinó que íbamos a grabar y que iba a salir ese disco, Mateo iba a casa de tarde, escribía, agarraba la guitarra, ideaba lo que él quería. En ese momento yo no cantaba esas canciones en público. Cuando conocí a Mateo yo cantaba boleros.*

*Yo recuerdo que Marino Rivero quedó muy impactado con el arreglo musical de 'Y así se va'. La experiencia fue lindísima, fueron unos arreglos que a mí me gustaron muchísimo. Fue precioso trabajar con él, te digo. Yo hice ese disco en dos días.*[3]

El auge de la carrera de El Kinto se da cuando se arman las **Musicasiones**.

BUSCAGLIA —*Las* ***Musicasiones*** *nacieron de la necesidad que nosotros sentíamos de mostrar lo que estábamos produciendo. Nosotros estábamos componiendo canciones. Nos calentaba que esa música no se escuchara, ¿no?, calentaba que se difundiera a todos los lances que había, todas esas cosas que le pasan a uno cuando está produciendo cosas con cierta novedad. Y bueno, entonces dijimos: «Hacemos un espectáculo nosotros y tocamos lo que nosotros queremos, y chau.» Y como yo además ya estaba vinculado al teatro y esas cosas, a esa idea yo le agregué mis preocupaciones de espectáculo, digamos. Mi experimentación también en el escenario. Mateo se encargó más de la cosa de la música. Empezamos a divagar, empezamos a tirar ideas.*

El esquema básico de armado de las **Musicasiones** sigue siendo el mismo de los **Conciertos Beat**: una ágil alternancia de *sketches*, poesía y música de estilos contrastantes, con total irreverencia ante barreras de gustos y categorías. La gran diferencia con respecto a los conciertos organizados por Bergeret correspondía a la evolución del espíritu *beat* operada en esos tan solo dos años y medio. Ya entonces a nadie se le podía ocurrir usar el adjetivo *snob* en forma que no fuera despectiva, y el *rock* se asociaba a la idea de «contracultura». En los comunicados de prensa, el verbo «desalienar» aparece apenas en menor medida que la referencia —orgullosa y provocativa— al propio «divague».

URBANO —*Las* ***Musicasiones*** *eran un disparate. Claro, ya era como el libro de El Kinto y su entorno. Todo el entorno. Era El Kinto trayendo y mostrando todo lo que nos gustaba, todas las cosas que tenían que ver con el grupo, ¿me entendés? Cada uno aportaba lo suyo, y éramos un grupo de tipos con cabezas diferentes y vivencias diferentes, y que 'tábamos todos como enamorados de ese grupo y de todos nosotros mismos —'tábamos muy enroscados entre nosotros, creo que de alguna manera todos sentíamos admiración por todos—. Todo lo que aparecía ahí eran cosas que nosotros sentíamos, era el entorno de nuestra vida, nuestros sueños. No nos alcanzaba con lo que hacíamos con la música, ¿te das cuenta? Porque la música es muchísimo más que los acordes y las melodías. Mateo te daba como otro panorama, mucho más amplio, de la música, ¿me entendés? Era un toco de vivencias y de magia, de sueños, de cosas de él, que te mostraba, que se ligaba a lo que estaba pasando en Uruguay, en Montevideo de ese momento. Y claro, y una época muy creativa, creo que para toda la gente. En aquel momento, loco, veníamos, yo qué sé, de un Woodstock, de cosas que estaban pasando en el mundo, de toda la época jipi, de toda la época de alucinarse, yo qué sé. Había mucho* swing, *había mucho vuelo, realmente, y había laburo, también, y había guita. Es una dimensión que me da la impresión que todavía no se ha reconocido, ¿sabés? Sería lindo que un día pudiéramos mostrar de una forma clara y más concreta pa' que la gente lo vea, y no piensen que El Kinto era un grupo que cambió la música, empezó a cantar en castellano, y trajo el candombe a la popularidad de los guachos que escuchaban rocanrol.» Era mucho más que eso.*

3. El disco fue lanzado a la venta en mayo o junio de 1969. Tuvo una excelente acogida de la prensa, y aparentemente muy buenas ventas.

Se realizaron cuatro **Musicasiones**, todas en el Teatro El Galpón, de Dieciocho de Julio, el 21 de junio (1), los días 26 y 30 de julio (2), los días 1, 2, 3 y 4 de octubre (3) y los días 5, 6, 7, 8, 18, 19 y 22 de noviembre (4) de 1969. Urbano está a partir de la tercera, llamado de vuelta al Uruguay especialmente por Mateo. El esquema de difusión fue tan artesanal como todo en El Kinto.

CHICHITO —*Veníamos todos a casa, y con las novias y mi señora hacíamos la propaganda en tarjetitas. Nos poníamos una mesa, y hacíamos dos o tres días seguidos haciendo tarjetas, y tirando ideas, y hablando de casa por teléfono para las radios, y «andá a tal radio y salí», y se bañaba uno y salía el otro... Hacíamos dibujitos, y poníamos mil millones de puntitos, y decían: «¿Y ésto qué quiere decir?» «¿Y esto? Es que El Kinto está en El Galpón el día 'tal'.» La propaganda de las* **Musicasiones** *se fue haciendo así. Hacíamos afiches y los colgábamos nosotros, con tachuelas, en los árboles. Hacíamos todo, todo manual.*

BUSCAGLIA —*La mayoría de la gente que iba a hacer las* **Musicasiones** *no tenía la menor idea de lo que iba a pasar ese día. El guión era una hoja que yo escribía ahí a último momento. Las cosas que yo decía en las partes habladas se escribían ahí en el boliche un poco antes de entrar y en el correr del coso. Yo hacía unos grandes cartelones con un poco el orden, y había lugares en que era muy improvisada la cosa, ¿no? Era imposible ensayar todo ese monstruo. Era probar el sonido y dale que va, arriba los corazones.*

URBANO —*Fijate como sería la cosa, que una vez se rompieron los cables y no pudimos seguir tocando. Por supuesto, Mateo y yo nos pusimos a arreglarlos, y cuando quisimos acordar, Pipo y Chango estaban jugando al ajedrez en el escenario. Lo mejor de todo fue que ellos no tenían nada que ver con el espectáculo... simplemente, habían ido a verlo...* [**El País**, 10/XI/1972]

BUSCAGLIA —*Hoy aún me acuerdo de cosas y no puedo creer que hace veinte años nosotros hayamos hecho eso sin un mango, con la energía del delirio que teníamos. Habría que hacerle justicia a la cosa. Ahí en las* **Musicasiones** *tuvimos la oportunidad y la inconciencia también, en algunos casos, de poner en práctica cosas muy, muy novedosas, muy raras. Y bueno, funcionaba. La primera fue más mezclada, más el juego del absurdo, 'tábamos buscando cómo hacerla. La segunda* **Musicasión** *fue toda de candombe. Todo lo que se tocó fue candombe. La* **Musicasión 3** *arrancaba con 'Música de la película del mismo nombre'. Eran los créditos, todos pintados a mano, que pasábamos con un celofán por delante de un proyector, como si fuera una película. Agradecíamos a las fuerzas armadas norteamericanas la participación, ¿viste? Esa vez nosotros le pedimos a un loco que sacara fotos. Los críticos que iban hablaban de ese personaje que era el fotógrafo. Porque claro, se creyeron que era una joda que yo había hecho. En el esquema de* **Musicasiones** *todo podía ser, todo podía pasar.*[4]

URBANO —*Una lástima que una cantidad de gente se dedicara a imitar, ¿no? Y bueno, nosotros por suerte entramo en esa de crear y mostrar eso, también. Y la gente iba a ver El Kinto y veía música clásica —porque a nosotros nos gustaba la música clásica—, encontraba un cuarteto de cámara, encontraba un tipo que se tocaba todo en el laúd, encontrabas un trío de* jazz, *boleros... Salía Verónica Indart haciendo una música que no sé, es un invento de Mateo, Buscaglia y Verónica: su personalidad y la cabeza de los dos locos, y el momento y la política y el*

4. **El Color** —*Dentro de un estilo «más avanzado» que en anteriores «Musicasiones», la presente dio lugar a una experiencia que por lo menos puede calificarse de insólita. Muchos se habrán preguntado, eso sí ¿Qué haría cierto personaje caminando tranquilamente sobre el escenario con una máquina fotográfica durante todo el espectáculo? Pero no importa; el anzuelo está tendido para los numerosos seguidores de esta serie de audiciones que tratan de alejarse de las normas que siguen los espectáculos habituales.* [7/XI/1969]

*amor y todo. Una fusión ahí muy extraña, ¿viste?, que realmente pegaba muy fuerte, que no tenía nada que ver con nada. Diane Denoir también, hacía unas cosas lindísimas, con la onda de ella. O una improvisación mía en el piano que hasta hoy no lo puedo creer, yo. A mí el piano siempre me gustó, pero yo estudié de chico un poquito de nada, yo no toco realmente. Pero no tuve más remedio que hacerlo. Porque ese tema* ['Musicasión III'] *lo hice una vez que 'tábamos grabando con El Kinto en Sondor y hubo un problema técnico. Entonces fueron todos pa' dentro del estudio a ver qué pasaba y discutir de la cosa, y yo me quedé jodiendo con el piano. Yo me quedé solo y me trabajé un negro sentimental, así, blusero. No sé, una película mía, un sentimiento totalmente íntimo, ni pa' mostrarle a nadie ni tenía nada. Y no sé cómo Mateo, desde adentro de la cabina, el loco sabía lo que yo estaba haciendo. Es brutal. El loco capta las cosas de sensibilidad dentro del corazón, ¿viste? Cuando volvieron seguimos grabando. Y después en la* **Musicasión**, *que habían pasado varios días, apareció un bache. Faltó un tipo que estaba en un boliche, y no había tiempo de ir a buscarlo, y estaba el teatro lleno de gente. Y a Mateo, se le ocurrió: «Loco, hacé aquel tema que hiciste en el estudio» y me tiró pa'l medio del escenario. Y yo entré así, la gente me entró a aplaudir, y me metí de nuevo: «¡¿Pero vos 'tás loco?! ¡¿De qué me estás hablando, anormal?! ¡Pero yo no tengo ni idea de lo que hice en el estudio! 'Si en la oscura noche'... ¿Qué es eso?, no existe, una bajadita en la menor...» Eso era mucho para mí, ya que yo también era medio pendejo, ¿viste? ¡Tocar el piano! Había terrible piano de cola, era lo único que había en el escenario, y apagaron todas las luces y el loco me metió de cabeza y me obligó, como quien dice. Y bueno, me fui caminando, me senté en el nopia, y te juro, loco, me temblaban las piernas. Digo: «¿Pero qué voy a hacer acá?» Apareció el otro maestro, rápidamente —Buscaglia—, levantó la tapa del piano, trajo un foco rojo y lo puso pegado en la tapa que me daba a mí que dicen que de afuera se veía que mataba. Ahí, claro, ya viste, el teatro todo negro, lleno de gente, esperando que yo hiciera algo, y yo con un piano de cola y un foco rojo, dije: «¡Chau, soy Ray Charles, loco!» ¿Qué más remedio? Y le hice una improvisación al tema, arranqué a tratar de acordarme, y más que acordarme, de meterme en aquella sintonía de ese día. Y tá, me canté la primer parte. Y digo: «Tá, acá hay que meter un solo», y me metí un solo de piano. ¡Yo no podría solear ahora ni nunca, es un atrevimiento! Metí un solo de piano, arranqué con la otra parte, e hice todo un final así, «pran», y me bajé y bueno: «Ahora me van a tirar con tomates.» Y la gente se murió, ¿no? Me di toda la vuelta por detrás del escenario, me encontré con Mateo, dimo un abrazo y no sé qué, y me asomo y seguían aplaudiendo. Yo no podía creer. Esas cosas tenían las* **Musicasiones**. *No fue un mojo mío ni un carajo. Era la* **Musicasión**. *Era ese momento. Era el público, ¿viste? Y era Mateo con su antena. Me cago en las parabólicas, loco. Es impresionante lo que ve y lo que recibe ese tipo. El loco me hizo que estuviera en un disco y todo con algo que yo no sabía ni lo que era, ¿me entendés?*

PIPPO —*Había un* sketch *donde el general estaba jugando al ajedrez y venía el soldado a avisarle al general que se había terminado la Nivea en la guerra —la crema Nivea para los manos—. 'Taban todos muy preocupados. Que era una cosa increíble: se pasaba* autoreverse. *Pasaba el* sketch *con ese argumento, donde había un estornudo, se decía «Salud». Después se pasaba todo al revés, se decía «Salud», después se estornudaba, decían «¿Quién es?», después tocaban la puerta.*

BUSCAGLIA —*El general lo hacía Pepe Vázquez, y en algunos momentos se identificaba con Pacheco también. Entonces salía con los guantes de box colgando.*

CHICHITO —*Yo siempre decía algo en bursia, que es un poema en forma de escape. Era todo palabras...: «Bursatdabartkirtsintursitdabártasholl kintishi». Entonces al final, en* feeling *gardeliano: «¡Cotorrón!»*

En las **Musicasiones** intervienen dos compañeros de la fase Demônios da Garoa de Mateo, cada uno en una nueva onda.

VITA —*Recuerdo que el Buby Paolillo apareció tocando el contrabajo vestido de gladiador, e hizo unos divagues.*

BUBY PAOLILLO —*Para la* ***Musicasión 1*** *yo escribí la presentación. Era una sanata. Se había puesto de moda la sanata. Es decir, nosotros de repente hablábamos media hora sin decir una sola palabra entendible, ¿no?*

CHECHÉ SANTOS —*Pasaron los años, yo ya era solista de candombe. Y yo integraba un grupo acá, Negrocán. Y un día fue Mateo y me invitó a* ***Musicasión.***

**—¿Quién te acompañaba?**

CHECHÉ —*Quien me acompañó era Mateo, estaba Rada en las tumbadoras y a la vez cantaba, estaba Chichito Cabral, también que tocaba tumbadoras... Mateo tocaba unos candombes y me dejaba unos espacios para mí. Y me decía: «Bueno, lanzate, zapamos», me dejaba unos acordes en el aire y se divagaba y cantaba y todo ese tipo de cosas. Muy de músico intuitivo. Con un ensayo, así, «tres» y adentro. No era una cosa muy preparada, porque todos los que tocaban eran músicos así.*

Mientras se realizaban las **Musicasiones**, se pone de moda por acá el sicodelismo. El «éxtasis» se buscaba por la combinación de volumen muy fuerte, efectos lumínicos (la estroboscópica era la última novedad), proyecciones de diapositivas, películas, y unos puchos de marihuana no venían mal (pero en un teatro céntrico de Montevideo era más complicado ponerlo en práctica que en Woodstock, Wight, Prairieville o Tenino). En esa onda se realizan, paralelamente a las **Musicasiones**, los **Beat Victoria Concerts**[5] y los espectáculos de «música cromodélica»[6]. **Musicasión 4** fue posiblemente el más osado de esos conciertos.

BUSCAGLIA —*En la* ***Musicasión 4*** *filmamos en 16 milímetros —había todo un rollo de no sé cuánto—. Te estoy hablando de tipos que no teníamos un mango ninguno. Ahí nos dio una mano Alexis Hintz, que nos prestó la cámera, y Eduardo Bonavita filmó. Empezaba la* ***Musicasión 4*** *con yo y Mateo en una playa, filmados, y yo de repente allá de lejos, a, no sé, miles de cuadras, empezaba a correr, en la película. Mientras eso estaba ahí, yo corría, corría, corría, corría, e iba creciendo, creciendo, y cuando llegaba me iba por el costado de la cámara, y es cuando entraba yo al escenario, yo en persona, vestido igual. Caminaba hasta el micrófono, y ahí decía un poema. Era una barbaridad.*

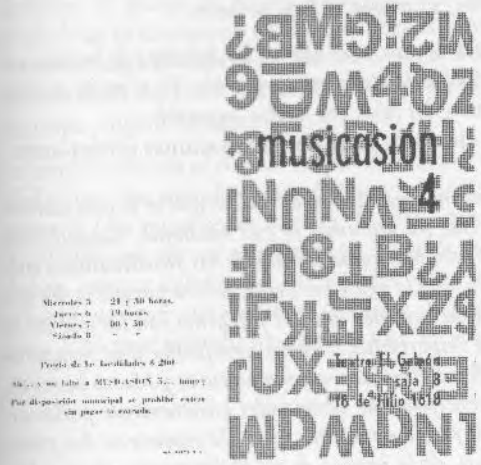
Mientras corría el Buscaglia filmado, el acompañamiento musical estuvo tocado por una versión ampliada de El Kinto, con Manolo Guardia al piano y con dos baterías agregadas a la de Luis Sosa: Reinaldo y Caio.[7]

BUSCAGLIA —*Conseguimos una película que creo que era del Museo de Arte Cinético de París, en colores, y la pegamos ahí. Nadie sabía nada de nada, y yo les había dicho al grupo de Manolo*

5. Realizados en el Teatro Victoria en setiembre y octubre, incluyendo, entre otros, a Los Campos, Los Moonlights y Vera Sienra.

6. En el Millington Drake, a partir de setiembre, con las denominaciones **Aproximación Alfa**, **Aproximación Beta** y así por delante. Fueron para *Cold Coffee* lo equivalente de las **Musicasiones** para El Kinto. La dirección musical era de Ernesto Soca.

7. El *riff* que tocaban en esa primera parte, que lo recuerdan tanto Sosa como Urbano, fue aprovechado para el medio instrumental de 'Eh, caballero', 16 años después.




HEL QINTO HURBANO
MANUELO GUARDIA MATHEON
CESTETO DE QÊERDAS ORISTINA
ORASIO NANSI
BERONYCA TERREZA
PPAOL&YO ZUZANA
KAYO LAORA
DGANGO MARHIO
PENDULIN CARSYA

T. L. Q. S. V. Y. T. L. Q. N. S. V. E. M. E. F. P. M.
(Todo lo que se ve y también lo que no se ve en
MUSICASION es fabricado por MUSICASION)

Frente y detalle del dorso
del programa de Musicasión 4

[Guardia] *y todos los que estaban más cerquita: «En tal momento yo voy a proyectar una cosa y ustedes improvisan sobre eso.» Filmamos un perrito —que el perrito hacía lo que él quería, y sobre eso improvisaban Federico García Vigil y Manolo. Filmamos también una persona —yo no me acuerdo si era yo— con una máscara. Pero todo blanco, como sin cara, sin ojos, sin nada. Y estaba de espalda y empezaba a girar lentamente. Giraba, y como que se sacaba la cara, ¿entendés? Sobre eso Manolo Guardia improvisaba música. Y la película esa terminaba en un primer plano de un ojo que parpadeaba, que tenía una lágrima y parpadeaba. Habíamos hecho un sinfín con eso, y quedaba durante todo el final, que era un tema impresionante que había hecho Mateo, tocado con tres baterías, con todo el elenco. La gente se iba y quedaba el ojo ése. Además era impresionante de ver, tres baterías. Yo lo tengo grabado en la memoria como una de las cosas más impresionantes que yo he visto arriba de un escenario. Mataba.*

*Mateo era un tipo muy politizado en esa época. Era un tipo preocupado, y discutía, y se apasionaba por la cosa, ¿no? Él participó como músico en el espectáculo* **Libertad, libertad** *en El Galpón. Un espectáculo muy evidentemente político. Pienso que ahí también él aceleró la información sobre la cosa, ¿no? Con Mateo, recuerdo que discutíamos mucho frente al tema de la revolución cubana, Mateo defendiéndola y yo queriéndola relativamente, por aquella cosa de la no-violencia y del jipismo, que no me duró mucho, por suerte.*[8] *Las* **Musicasiones** *tenían un alto contenido político, aparte de que eran* **Musicasiones**, *con todo su divague. Fijate que' tábamos en pleno tuco estudiantil, la calle, era la agitación toda de los tupas, dos por tres explotaba una bomba en algún lado... Entonces yo decía un poema sobre Líber Arce, otro sobre Vietnam... Con Mateo hicimos también un tema que se llamaba 'Tío Ho', que era dedicado a Ho Chi Minh*[9]*, que cantó Verónica en las* **Musicasiones**. *Con una cierta hinduez, era un hermosísimo tema, pero desgraciadamente se perdió entre los «senderos que se bifurcan».*

8. La ruptura en Buscaglia parece haberse operado entre el muy pacifista **Mojos y canciones de protesta**, escrita en 1967 (BUSCAGLIA, 1968a) y la publicación de **Mojos para la hora del té**, probablemente de fines de 1968 (BUSCAGLIA, 1968b), de contenido netamente pro-lucha armada.

9. Ho falleció el 3/IX/1969. El homenaje se habrá rendido en **Musicasión 3 o 4**.

VITA —*Me acuerdo que 'Canción para Ho Chi Minh' era un tema precioso, que hacíamos Mateo, yo y Chichito. Chichito hacía «shk shk», yo tocaba el bajo acústico.*

BUSCAGLIA —*O sea, las* **Musicasiones** *también tenían, más allá de los delirios y la locura, un compromiso, una actitud política, ¿no? Que en aquella época era inevitable. Vivir en los sesenta en este país y no tener una posición política sobre las cosas era medio imposible.*

—¿Eso de alguna forma interactuaba, por ejemplo, en sus preocupaciones estrictamente musicales o letrísticas?

BUSCAGLIA —*No sé. Nosotros la verdad es que no analizábamos mucho qué es lo que estábamos haciendo. También sería mentira decir que no sabíamos lo que hacíamos. Cuando nos proponemos hacer las* **Musicasiones**, *cuando ponemos como norma de las* **Musicasiones** *que todo fuera en castellano,*[10] *que haya candombe, que la gente participe, no era porque sí, no era por pelearnos con los que no lo hacían —aunque también era por pelearnos con los que no lo hacían—. Sabíamos que eso significaba cosas importantes, que eso significaba una recuperación de cosas nuestras y latinoamericanas, en fin. Había una cabeza política, y Mateo la tenía, y yo ya a esa altura la tenía bastante. Yo participaba de actividades estrictamente políticas, especialmente con los estudiantes en todo el 68 y todo ese asunto, ¿no? De repente no fue planteado a partir de ahí sino a partir de las ganas, de la bronca de no poder mostrar lo que hacíamos, de la bronca de escuchar por la radio todas las chotadas porteñas que venían, la bronca de ver gente uruguaya cantando en inglés e intentando imitar a los porteños. Y nosotros entramos en lo que entendemos que hay que hacer. Hay toda una generación que vivió las* **Musicasiones**, *que yo me los encuentro por la calle y son uno de sus mejores recuerdos.*

CAMBÓN —*Horacio Buscaglia y Mateo armonizaban. A veces discrepaba un poco porque para mí se pasaban de la raya, ¿no? Claro, porque me interesaba un poco que la cosa se mantuviera en un nivel comercial. A ver si eso tenía algún dividendo, ¿no?*

Si no hubo dividendos, se habrá debido a la dimensión insólita del proyecto. Las **Musicasiones** fueron un éxito, y de la última se hicieron tres funciones extra, además de las cuatro programadas. Las siete funciones de **Musicasión 4** lograron, aparentemente, lleno total de El Galpón de Dieciocho.[11]

Si las cosas ya no venían mal para El Kinto, con las **Musicasiones** se puede decir que el grupo se consagró.[12] Escaparon por poco de que fuera en vano su paso por la historia

10. Casi casi: Alicia Pietrafesa cantó 6 canciones de Dowland en inglés en **Musicasión 3**, y el repertorio de Buby Paolillo incluía mucha cosa en brasileño. Lo que sí no había era *beat* en inglés.

11. Dado lo improvisado del esquema de las **Musicasiones** y de los recitales similares que se hicieron antes y después, es imposible presentar una lista comprobada de los participantes. Combinando relatos varios, críticas y avisos de prensa, llegué a un «programa» probable: **Musicasión 1**: Rada, Marisa, Ernesto «Yayo» Silveira (tangos), Jorge Causi (*jazz*), Manolo Guardia (tangos, acompañado por García Vigil y Pipa Burgueño), y un trío de *bossa nova* integrado por Buby Paolillo (contrabajo), Quique Cano (guitarra) y Mingo Roverano (batería); **Musicasión 2**: Pascual y su Trío, Buby Paolillo y su conjunto (la voz principal era Lupita, e intervenía Pepe Vázquez leyendo un poema de Guillén), Verónica Indart, Rada, Dino, Jair, Cheché Santos, Las Gorosukas (*«dos morenas que cantaban y bailaban para que te voy a contar»* [**El Popular**, 25/VII/1971]), Tambor 3; **Musicasión 3**: Pepe Vázquez, Pippo, Manolo Guardia, Buby Paolillo (*bossa nova*), Yayo, Verónica Indart, Marisa, Alberto Espinosa, Alicia Pietrafesa acompañada de Amílcar Rodríguez Inda (laúd), Diane Denoir; **Musicasión 4**: Reinaldo, Caio, Chango, La Camerata de Tango (el grupo de Manolo Guardia y Federico García Vigil), Bachicha Lencina, un sexteto de cuerdas, Nelly Pacheco, Buby Paolillo, Espinosa, y Verónica Indart (un comunicado anuncia también a Dumbo, el elefante volador [**El Diario**, 4/X/1969]). El Kinto y Buscaglia estuvieron en todas, y los integrantes de El Kinto podían aparecer también como solistas o formando otros grupos. **Musicasión 4** tuvo participación de Mario Vidal en la producción.

12. En la difusión de los espectáculos, la dirección de Mateo y Buscaglia figuró como dato «técnico», la titularidad quedando a cargo de El Kinto.

de la música uruguaya, ya que no transcurrió mucho tiempo antes de que el grupo se disolviera. El puesto de bajista había estado indefinido desde la vuelta de Urbano. Él y Alfredo Vita se alternaron en las dos últimas **Musicasiones**, y éste además acompañó a Yayo y tocó en algún número de música erudita. Pero finalmente Vita quedó excluido después de una discusión con Mateo, en la que éste le plantea que Fredi no se ponía entero para el grupo. Siguió Urbano.

URBANO—*Recién al final de ese par de años que estuvimos juntos, nosotros nos pusimos al nivel de los tipos que cobraban más. Dijimos: «Bueno, loco, ahora es la nuestra. ¿Cuánto cobran los grupos?» Que me acuerdo, además, la cifra, increíblemente. El* cachet *de los grupos camba era $ 70.000, que era un toco de guita. Yo sabía por mi hermano, que tocaba en Los Delfines, y bueno, porque además nos conocíamos todos, ¿no? Entonces nosotros con El Kinto dijimos: «Bueno, nosotros vamo a cobrar lo mismo. Se terminó la historia de tocar gratis o por dos mangos.» E hicimos unos* shows *durante unos meses por esa guita.*[13]

13. $ 70.000 en octubre de 1969 equivalen a lo que actualmente serían US$ 1.682,00. Viene a ser la cifra que cobra hoy un grupo uruguayo de primer escalón de popularidad para una actuación «normal» (o sea, ni un boliche muy chico, ni un evento multitudinario). Habría que tomar en cuenta, por otro lado, que el margen de lucro era elevado, dado que los grupos no tenían una infraestructura demasiado costosa, y que en aquellos tiempos se trabajaba mucho. De todos modos, Coyo Abuchalja, sin guardar ningún recuerdo de cifras, estima, con base en el esfuerzo que tenían que hacer quienes los contrataban, que Los Delfines cobraban un valor de por lo menos el doble de lo que se acuerda Urbano. Por otro lado, Cambón tiene memoria de que El Kinto recibió $ 40.000 por su última actuación, en 1970. Sea como sea, el hecho es que al final de su existencia El Kinto cobraba dignamente por sus presentaciones.

# 11
# Metamorfosis

Quien había conocido al Mateo prolijito, simpático, cooperador, profesional, permanentemente alegre y sonriente, bastante conservador en sus hábitos, no podía creer cuando encontraba el peludo extravagante, frecuentemente taciturno y arrogante que empezó a hacerse notorio por la época de las **Musicasiones**. La dimensión del cambio no fue tan atípica para esa generación en ese momento: piensen en el sonriente *beatle* de cara redonda del 63 y en el Lennon barbudo que escandalizaba el mundo con sus peripecias junto a Yoko Ono en 1969.

La opinión más corriente es que Mateo fue una «víctima de la droga», a la que fue impulsado por influencia de malas amistades. La primera vez que Mateo tomó pastillas fue en el viaje a Brasil, en 1964, poco antes de la formación de Los Malditos.

ARIEL AMEIJENDA —*Él me contó que él ahí se inició en un montón de prácticas. Concretamente, que a uno del grupo —creo que era brasilero—, Mateo iba a tocar y lo vio que estaba comiendo unas bolas y él le dijo: «¿Querés probar esto?» Y Mateo le dijo: «¿Y esto qué es?» «Probalo que te va a hacer bien, te va a pegar.» Y entonces Mateo pegó unas anfetaminas y por primera vez probó, ¿vistes? Y entonces dijo: «Pah, eso no me pega nada.» Bueno, subieron a tocar, y estaba agachado, arreglando los equipos así, volumen y eso, y le empezó a pegar, y le empezó a pegar, y dijo que no se olvida más de esa primera vez, que se tocó todo, parece.*

NANCY —*Él me lo vino a contar como una historia ajena a él, y yo supuse que realmente la cuestión era de él, y le dije que si buscaba más, si buscaba genio, si buscaba algo con eso, no iba a ser él, simplemente iba a ser la droga que… Que era mi forma de pensar, y lo sigo pensando, ¿no? No lo alenté, por supuesto, en nada de eso. No se dio como por enterado, ni tampoco quiso reconocer que ya había empezado a consumir.*

ELENA DE PENA —*Mateo era tartamudo y además era tremendo tímido. Un tipo de esos puede empezar a hacer uso de la droga. Eso fue cómo me contó la historia. Él me dijo que cuando trabajó en Brasil, que fue en los primeros tiempos de su trabajo, él no se largaba mucho en el*

*trabajo musical, en el escenario. Y que entonces un músico le aconsejó, y él vio que eso le daba una apertura y le permitía desinhibirse.*

De a poco, como que Mateo entró a buscar cualquier cosa que lo sacara de la cotidianeidad. El consumo de marihuana en Uruguay empezó a despertar la preocupación de las autoridades, medios de prensa y padres de familia en 1969, cuando la repercusión de Woodstock y Wight la estableció como elemento afirmatorio de identidad entre cierto sector de la juventud rebelde. También en este tema, Mateo y sus amigos estuvieron algunos años adelantados.

RADA —*'Muy lejos te vas'* [1967] *nació la primera vez en mi vida que le di una pitada a un pucho de marihuana. Me agarré un vuelo ahí y me puse a componer. Me fui a cantar por la playa, solo. Y después, creo que en Estados Unidos probé una pitada, pero nunca más. Fueron las únicas veces en mi vida que me puse un pucho de marihuana.*

Parece que Mateo se metió con la marihuana y el *hashish* a partir de la amistad con un francés adinerado que se complacía regalando bolsas y bolsas de la yerba a los músicos. Habituándose al consumo, Mateo empezó a relacionarse más intensamente con quienes adhirieron al reviente y estaban dispuestos a encarar un jipismo que iba más allá del pelo largo y la pilcha colorida.

En los momentos en que faltaban las drogas más nobles, usaba imaginativamente cualquier clase de fármacos: antigripales (Biogrip), anfetaminas (Desoxin y Control 20) o jarabes para tos (Romilar).

QUICO CICCONE —*El tipo se desayunaba con dos, tres anfetas y un vaso de caña. Ése era su desayuno.*

ALFREDO VITA —*Ya desde la época de El Kinto, la época de miseria total, que divagábamos y que no teníamos dónde ir ni con qué tomar, Mateo hacía alcohol. Compraba una botellita de esencia, alcohol blanco y hacía cosas. Cómo sería, que el Yayo tomaba y hacía «¡Hhjj!» Era una cosa, que lo olías nomás y te mataba.*

NANCY —*Mateo primero fue muy celoso. De un principio era muy prejuicioso, muy prejuicioso. A mí me cuidaba que no se me vieran las rodillas, ¿viste? Entonces él por ejemplo, empezó a estar más abierto, y claro, también la droga hacía que empezara a ser más abierto. Yo al principio mucho que no me daba cuenta por qué eran los cambios, por qué iba cambiando cada día un poco, por qué era más desinhibido cada vez. Cada vez tenía menos prejuicios. Y después cada vez era menos y menos. La transformación de Mateo comenzó realmente con la droga. Y bueno, fue no tan lento, te digo, el cambio. Fue rápido. Al principio casi no se notaba, pero después chue, fue en escalones altos, decayendo, ¿no? El primer síntoma que yo empecé a notar fue que él, por ejemplo, venía a casa y nos poníamos a tocar un asunto determinado, ponele que estábamos hablando de las flores y terminaba hablando de los roperos que no se abrían porque no tenían cerradura. Y yo no entendía qué tenía el ropero con las flores. Y como que de repente retomaba de nuevo, seguíamos la conversación, pero cuando quería acordar ya estaba en otra cosa otra vez. No se podía mantener un diálogo con él. Yo quería explicarle cosas que de repente él no entendía. Me decía: «Explicame eso. Explicame qué pasa.» Y se lo empezaba a explicar y después volvía a otro tema y... Me volvía loca. Y por ahí ni te cuento cuando creía escuchar voces y te miraba fijo y te decía: «¿Pero no estás escuchando?» Eso fue cada vez más, cada vez más, hasta que después fue permanente el divague. Nunca podía tener una conversación. Después, para qué te digo, ya la decadencia de él había llegado a que cuidado con los monederos,*

*cuidado con todo, porque barría con todo. En la casa, en mi casa... Todo, ¿no? Incluso a un punto de dejadez física tremenda, había llegado. Suciedad. Muy muy feo, muy triste.*

Todo este cuento tiende a desembocar en moraleja, advirtiendo contra los peligros del vicio. Pero pienso que sería inadecuado poner a Mateo como mera víctima de la droga (pensando en la palabra «víctima» en su sentido más corriente, que supone una condición involuntaria y lamentable). Sin descartar que hubiera un componente de fuga y debilidad en esa necesidad de estar en vuelo constante, había también un componente ideológico, en cuyo contexto la droga era considerada positiva, cosa también muy de la época (la onda Timothy Leary, que tanto influyó en el movimiento jipi). La motivación sicológica y la ideológica no son excluyentes, es más: suelen ser complementarias.

CAMBÓN —*Mateo pensaba que El Kinto podía funcionar mejor si nos juntábamos en fumar algo o en tomar algo. Y yo no era de esa idea. Luis Sosa tampoco. Urbano tampoco. Bueno, Urbano ni alcohol tomaba. Había en aquellos tiempos pienso que unos malos ejemplos, monstruos musicales que murieron por drogadicción. Mi teoría era que esas personas no tocaban mejor por estar drogadas, sino que eran grandes músicos. Y bueno, y la cosa empezó a dividirse, porque Mateo insistió bastante con eso. Inclusive algunas veces llegábamos a hacer algunas pequeñas sesiones así, con marihuana que aparecía, y en realidad resultó como pensábamos: no mejorábamos nada. Y bueno, una diferencia de ésas es un abismo. De a poco, como nosotros no queríamos entrar en eso, él buscaba otras asociaciones. Bueno, ya cuando necesitábamos que saliera algo para hacer El Kinto, nos juntábamos otra vez. Pero ya no ensayábamos. Así de a poco se fue abriendo.*

NANCY —[en 1968 o 69, Mateo y su «barra pesada»] *se sentaban en un bar, en la vereda, y se reían de la gente, porque decían que «Son idiotas, son estúpidos, y no se dan cuenta que estamos fumando marihuana y se creen que estamos fumando cigarrillos.» Y se burlaban de esa forma, ¿vistes? Era un juego para ellos, un desafío, tal vez.*

VERÓNICA INDART —[...] *para él una persona «tenía que ver» o era «un lance», nada de términos medios. Además no hacía concesiones. Solo compartía su música, que era él, con los que sentía que estaban en su misma frecuencia de onda.*

*[...] Creo que uno sentía cuando estaba con Mateo que compartía un presente que giraba alrededor de su capacidad de jugar y crear a través de los sonidos y las palabras.— Y él dejaba entrar en su mundo a personas que aceptaran y comprendieran esa modalidad de su ser sin cuestionamientos.*

*Creo que todos los que pudimos estar cerca de él en cualquier momento de su vida sentíamos que debían respetarse esas reglas del juego.*

*Los rasgos más destacables de Mateo hacen que se lo pueda comparar con un niño: su gozar del juego creativo; su imaginación; su irresponsabilidad; su ingenuidad; su sentido del humor absurdo y simple; su aguda intuición para captar a las personas con las cuales podía compartir su intimidad; su alegría ante las demostraciones de afecto; su ternura.—*

*Por otro lado, uno tenía la impresión de que Mateo vivía en otra dimensión, en un mundo con un tiempo y un espacio diferentes al nuestro: lo que era realidad para la mayoría de nosotros no lo era para él.— Se le hacía muy difícil vivir en este mundo siempre con el corazón en la mano y por eso «viajaba».—*

*Creo que esta vulnerabilidad lo llevó al consumo de alcohol y drogas, pero no quiero entrar en lo «patológico» de Mateo porque siento que estoy traicionando las reglas del juego.—*

Lo que describe Verónica, con su cancha de sicóloga especializada en niños y adoles-

centes, deja implícito también que las reglas eran establecidas por el propio Mateo. Pienso que Mateo se convirtió en lo que quiso (en la franja de «opción» que otorga la condición humana), y los demás lo lamentaron mucho más que él mismo. En líneas generales todo indica que él encaminó su vida hacia el rumbo que le interesaba personalmente y que él consideraba positivo, y su comportamiento, aunque sin la firmeza monolítica de un santo o de un iluminado, fue bastante íntegro. Nancy destaca un rasgo de mediados de la década del 60, cuando todavía la única «rareza» de Mateo era ser un poco tartamudo:

NANCY —*¿Viste esas personas que andan divagando en la calle, perdidas, idas? Él se las quedaba mirando, no sé, como si fueran dioses. No sé qué veía en ellos. Tanto así que a veces me asustaba que él pensara eso, ¿no? Él siempre decía: «Admiro la locura. Me gusta la locura.» Y había un personaje que era un señor, un viejito, de barba blanca, pelo blanco, que tocaba la guitarra con una lata de aceite, un palo y unas cuerdas. Y él se quedaba horas mirándolo. Y después lo dibujó. En esa época a él le dio por dibujar. Dibujaba perfecto, también. Dibujaba con cartulina negra y tinta china blanca, en sombreados.*

Puede que se tratara de uno de los integrantes de la Crotofónica Nacional[1], armada por Bergeret para el 1er. Festival de la Canción Beat y de Protesta, en 1967.

BERNARDO BERGERET —(acerca de la actuación de la Crotofónica) *Mateo lloraba de emoción a un costado del escenario ante lo que estaba ocurriendo. Era de una extrema sensibilidad.*

Mateo nunca adoptó plenamente el aspecto jipi (como sí lo hicieron Rada, Chichito y Urbano en los primeros 70). Se dejó el pelo y la barba, y andaba «a la moda», por momentos muy elegante, por otros desprolijo. Pero su comportamiento coincidía en muchos puntos con la onda jipi: la negativa a insertarse en el sistema económico, político y social establecidos (fuera trabajando, adhiriendo a un partido, asumiendo un comportamiento aceptado), el orientalismo y la búsqueda de la elevación espiritual por medio de drogas. Por supuesto, no faltó el «amor libre». Mateo buscó que los celos, la posesión y la estabilidad dejaran de contar en lo que a afectos y sexo se refiere. Combatió su propia índole celosa estimulando a Nancy para que apareciera con él vistiendo las más atrevidas minifaldas. Empezó a andar con decenas de mujeres. No tuvo pruritos en meterse con las novias de sus mejores amigos. Una de sus amantes le bancó durante un tiempo la independencia a Mateo pagándole un alquiler en el Rambla Hotel, en Pocitos[2], durante parte del 1969 y principios del año 70. La ortodoxia brillaba por su ausencia, y Nancy se fue a vivir con él.

NANCY —*Era casi una prueba, y más que una prueba, era como si yo quisiera hacer de guardaespaldas, ¿no? Pero no, estaban muy metidos los amigos de Mateo, todos ésos que no le dejaban vivir.*

CARLITOS MATEO — *Él estaba siempre en el ambiente de él. Él no visitaba ni a los hermanos ni a los padres. Él vivía en la de él, y se acabó. Cuando se veía en la mala, o con algún problema, ahí sí se arrimaba. Pero si no, él en ese sentido no tenía vida afectiva familiar, no. Mi*

1. Fosforito (castañuelas hechas con costillas de asado), su hijo («cucharófono»), Tejera (guitarra y armónica), Antonio Tomás (violín del diablo, o sea: una lata de aceite de dos litros, un palo de escoba, una clavija y una cuerda, por la que desplazaba un frasquito y frotaba con una ballenita de cuello de camisa, sujetando la caja con las piernas) y otro que tocaba serrucho.
2. Queda en la Plaza Gomensoro, rambla República del Perú 815. Por esa época, ya no era propiamente un hotel, y se alquilaban apartamentos para vivienda. Ahí residió mucha gente del ambiente musical y de la bohemia en general, entre ella Buscaglia.

*madre me mandaba averiguar, «Andá a ver si está bien», porque había días que él no venía a casa, ¿no? Y la vieja siempre preocupada, se enfermó bastante por culpa de él. Me acuerdo que iba ahí al Rambla Hotel y le tenía que avisar que viniera a casa a ver a mamá que estaba preocupada.*

Para bancar su opción de vida, Mateo tenía o se forzó un rasgo personal de desapego (o será que la superación del apego fue la base de su opción): Mateo nunca tuvo problemas en renovar constantemente su círculo de relaciones, sus estilos musicales y viviendas, o en deshacerse de sus pertenencias, y se empeñó en apartarse de recuerdos y parientes. Con todo, en varios momentos de su vida le pesaron las contras materiales, sociales y afectivas de su modo de ser y vivir, el costo en soledad, inestabilidad y falta de confort material. Y titubeó.

BUBY PAOLILLO —*Cuando más convivimos con Mateo fue en la época de El Galpón, de Libertad, libertad* [1968–1969]. *Que, digamos, nosotros pretendimos cambiarle un poco el rumbo a la vida de Mateo, cosa que nos fue imposible. En una conversación, creo que fue en Piriápolis, Mateo se puso a llorar, realmente, y yo lo veía muy sentido, diciendo que él estaba demasiado solo, y que nadie lo apoyaba, y nadie le ayudaba a, digamos, encaminar una vida más normal. Él vivía en lo de Horacio Buscaglia, a la vuelta de mi casa, en Orinoco. Yo vivía en Gallinal y Orinoco. Entonces yo le propuse que él fuese todos los días a almorzar a casa, como para, digamos, que él tuviese el tiempo ocupado en otra cosa además de la música, y que no se fuese, digamos, a perder, ¿no? Y creo que fue dos veces a comer a casa, y después no... Por otro lado estuvo Rulo Delgado, que era actor de El Galpón, que también quería darle una mano y propuso otras cosas, para que él se sintiese rodeado. Pero él se ve que no tenía mucho interés en cambiar su vida, ¿no?*

En todo ese proceso, las diferencias con El Kinto empiezan a marcarse. La diferencia a nivel de «vuelo» señalada por Cambón se extendía a la concepción musical.

NANCY —*Mateo con El Kinto llegó a dominar todo el grupo, tal vez a creerse un poquito un dios musical. Entonces él quería más y más. Y cambios, y cosas diferentes. Y cada día empezaba a ser un poquito más agresivo, tal vez. Con los mismos compañeros, con los mismos músicos. Él había cambiado mucho su carácter, entonces discutía y se peleaba mucho con casi todos. Incluso yo veía que él iba componiendo tristemente, con cierta melancolía, con mucha tristeza, cosa que no tenía antes.*

MATEO —[...] [En El Kinto] *Todo estaba hecho con mucho trabajo y ensayo. Hasta ahí todo sonaba bien, pero no había comunicación, que es lo más importante. La autenticidad del Kinto fallaba, justamente, allá donde todo músico tenía que dar todo de sí.*

*No existía la espontaneidad. Además esa falta de comunicación facilitaba la confusión y la duda sobre sí mismo.* [**La Mañana**, 17/VII/1971]

*Queríamos hacer una cosa superior y no salía nada.* [LADRA, 1987]

VITA —*Mateo estaba como desconforme, pedía más. Él como que le parecía que la gente que lo rodeaba como que le quedaba chica, ya. Nos pedía cosas que, de repente, no era que no las podíamos hacer: no lo entendíamos.*

SOSA —*El fin de El Kinto fue el día que Mateo vino y dijo «Se acabó. El Kinto no existe más. Chau.» Para mí, Mateo no podía seguir más con los músicos de El Kinto. Los músicos de El Kinto no le daban a Mateo lo que él quería.*

Antes de ese momento, hubo una última, memorable e insólita actuación, probablemente ya sin Chichito, a principios del año 70, en el Club Olimpia, de Colón.

**—¿La gente bailaba, mientras tocaban?**

URBANO —*Era raro, ¿viste? No todo el mundo. Muchas veces salía un grupo de los de siempre y se bailaba todo, salía otro grupo y se bailaba. Y aparecíamos nosotros y no sabían cómo bailarlo, de repente, ¿me entendés? Porque les hacíamos ritmos que, yo qué sé, se podían bailar, pero como no los habían escuchado, no sabían por dónde arrancar. Entonces la mitad de la gente se iba pa' las mesas, por ejemplo, a charlar. Otros se quedaban dando vueltas, no sabían qué hacer. Y otro grupo se iba adelante, como a ver un recital. Y bueno, un día pasó una cosa que bailó todo el mundo con El Kinto, que fue el último* show *de El Kinto. Fue en el Olimpia. La sala tenía peor acústica que el Palacio Peñarol. Se hacían muchos bailes, y andaba fenómeno, la gente iba y mataba, ¿no? Pero la acústica era brutal, vos pegabas un palazo y eran como diez bateristas. Era imposible tocar. Capaz que cuando iban sonoras tiraban pa' delante y lo bailaban. Pero nosotros, yo qué sé, estábamos acostumbrados un poco a otra acústica, ¿no? A bailes más chicos, de repente. Entonces subió un grupo y empezó a tocar. 'Taban Los Killers, Los Delfines, no sé si había alguno más, y nosotros. No se podía, ¿viste? Realmente, los locos se cruzaban y se hacían mierda y tenían que bajar, porque la gente no podía bailar, todo mal. Y nos parecía que nos sería imposible, encima con las garras nuestras, ¿no? La gente tenía las bolas llenas porque no podía bailar con nada. Pagó una entrada de un* show *que eran como cinco grupos, y no servía nada pa' nada. Y bueno, subimos nosotros. Luisito, el baterista, subió primero, pegó un golpe y escuchó el rebote, ¿no? Y empezó a tocar a tempo con el rebote. Me acuerdo que subió Mateo en una punta del escenario con un micro y yo en la otra punta con el otro. Y Mateo hizo como que me llamaba por teléfono a mí, ¿no? Yo del otro lado lo atendí, y empezamo a hablar por teléfono, y toda la noche el tema fue una conversación telefónica entre Mateo y yo. Y tocábamos, soleábamos, hacíamos cosas, ritmos. ¡Y la gente pasaba por adelante y nos agradecía! ¡Era brutal, porque con eso podían bailar! No había tema ni nada, era una conversa: «¿Vo, qué hacés?» «Bien, bueno. ¿Qué hacés? ¿Qué hacés Mateo?», mojo, y empezamos a divagar. Toda la noche, y tá todo bien. Una de las pocas veces, creo, que la gente bailó con El Kinto.*[3]

Acabado el espíritu de grupo, cada cual toma su rumbo: Cambón, Sosa y Vita forman Primer Frente, un grupo de existencia muy fugaz. En seguida, Cambón y Sosa se lanzan a la experiencia más consecuente de Limonada. Urbano y Mateo intentan formar un grupo con el lennoniano nombre La Morsa,[4] pero en seguida cada uno emprende su carrera

3. Posiblemente, fue también la primera vez en Uruguay que se bailó un *rap*.
CAMBÓN —*Mirá: que se pusieran lo que se llama a divagar, Mateo con Urbano, era una cosa bastante habitual.*
—¿Y qué tipo de cosas?
CAMBÓN —*Y, eso: de repente estábamos tocando, entre música y música, y se ponían a conversar cosas de ellos. Cuestiones, ¿no? «¿Después de acá qué vamos a hacer? ¿Dónde vamos?» «Y, le decimos a 'Fulano' que lleve los equipos para 'tal lado', y vamo a tomar unas copas acá al bar ése que está allá a la vuelta, ahí, después nos vamos pa' Salinas.» «¿Iremos pa' Salinas? ¿No iremos?» «Y, no sé, si nos pagan acá y tenemos plata pal ómnibus vamos, y si no veremos.» Se peloteaban así en medio de las actuaciones. La verdad es que yo no estaba muy de acuerdo, ya te digo.* (risa) *Pero recordándolo con el tiempo, verdad que es simpático. Hoy en día, por decirlo así, no creo que cayera mal en ningún lado, ¿no?*

4. URBANO —*La Morsa iba a ser la misma formación de El Kinto, pero con otros tipos. Tocaba mi hermano Caio la batería, Pippo la guitarra y un percusionista, el Negro Francisco.*
Pippo recuerda al percusionista como el «*Negro Banana*». La existencia de La Morsa con esa formación se redujo a un único ensayo, en El Galpón de la calle Mercedes. Pero Mateo habla de una formación diferente del grupo:
MATEO —*Luego de la desintegración del Kinto me uní a Chango, Reynaldo y Francisco (La Morsa) con quienes di los primeros y verdaderos pasos hacia lo que yo buscaba,* [...] (La Mañana, 17/VII/1971)

como solista. Chichito también lanza su carrera solo, aprovechando la repercusión de su tema 'Don Pascual'. Todavía durante la existencia de El Kinto, trabaja además como acompañante de Rada en un grupo dirigido por Manolo Guardia, y que también está integrado por Eduardo Useta.[5] Ese grupo participa en la grabación del primer largaduración de Rada, y da origen a Totem.

5. *El grupo de Manolo Guardia entonces eran:* Manolo (piano y órgano), Useta (guitarra), Federico García (contrabajo), Bebe Bassi (batería) y Chichito (percusión)

# 12
# Candombe-beat

Si algún desastre borrara toda huella de la existencia de El Kinto aparte de lo publicado por la prensa de la época, el dato sería que el grupo estuvo en el centro de unos espectáculos medio vanguardistas llamados **Musicasiones**, después de haber actuado dos o tres veces. Sabríamos que fue *«un grupo de excelentes músicos encabezados por el guitarrista Eduardo Mateo, que indiscutiblemente saben muy bien lo que hacen.»*[1] Pero no tendríamos mucha idea de qué era lo que hacían, o de que tuvieran algún rasgo que los distinguía de la masa de grupos *beat*. Sólo pude encontrar una única referencia en la prensa capaz de levantar la sospecha de que el grupo tenía alguna particularidad (que no era destacada como tal):

ARNALDO SALUSTIO —*El Kinto dirigido por el brillante Eduardo Mateo, amplificado al máximo propone de entrada un aquelarre sonoro y un frenesí rítmico donde se sintetizan con fuerza y convicción el campo de la más pura onda «beat» con la calidez de los tambores afros. Es para mover el cuerpo y mucho joven acompañó esas interpretaciones con cuidados movimientos de caderas y torso. En El Galpón no se podía bailar, pero interiormente la danza fue permanente.* [SALUSTIO, 1969]

Se podría decir que, para mucha gente de la época, el «mensaje» de El Kinto fue una música *beat* muy bien hecha, y todo lo que el grupo tuvo de pionero (ritmos, instrumentación, armonías, idioma) fue ruido periférico, no significó nada.

Lo extraño es que, pocos meses después de la desintegración del grupo, antes de que se acabe el año 1970, El Kinto y Mateo están en las listas de preferidos e influencias de carradas de jovencitos que están armando sus grupos roqueros. Sin que exista una sola grabación editada del conjunto como titular, la prensa habla de leyenda, mito, Historia. Un poco antes de que debutara Totem, **La Nueva Gente** (un importante suplemento *pop* de

1. *FRIDO, 1969a.*

El Día) habla «*del legendario «Kinto» considerado el único «Super–grupo» que existió en el país*»[2]. Algunos meses después Mateo es un «*monstruo sagrado de la música nacional moderna*»[3]. Las opiniones de **La Nueva Gente** reflejan un sentimiento bastante extendido.

OSVALDO FATTORUSO —*Tuve la suerte de ver nacer la música uruguaya; antes de eso no existía y si la había, no la conocía o no me gustaba. Participar de ese génesis tan de cerca, te marca y te deja mucho dentro. Sacando a Mateo y a Rada, no hubo ni va a haber algo tan uruguayo.* [IRIGOYEN, 1990]

QUICO CICCONE [de Los Moonlights]- *El Kinto era una cosa aparte, era un capítulo aparte. Todo el que quisiera hablar de El Kinto tenía que hacerlo con respeto. Había mucho respeto por El Kinto. Y sobre todo por Mateo.*

JAIME ROOS —*Evidentemente fueron una gran influencia para mí, ya que desde muy joven, desde ese momento, pude bilvanar un poco en mi mente el amor que tenía por el tambor cuando sonaba en el barrio con el amor que tenía por los Beatles. Luego me acuerdo que apareció en Toto's Bar el candombe de Los Shakers, que se llamaba 'Candombe', que fue como una especie de culminación de la idea que yo tenía de candombe con respecto a su mezcla, su fusión, con los Beatles. Y bueno, en la medida que pasó todo ese tiempo, Rada empezó a hacer sus temas como solista. Fue toda una progresión, y El Kinto siempre tuvo una aureola legendaria, entre otras cosas por la figura de Mateo. Mateo era alguien que hablaba como un músico, que sabía todas las palabras que se usaban. El lunfardo de músico ése de mediados de los 60, él nunca lo cambió hasta sus últimos días, él siguió encerrado en aquel lenguaje. Y hay que comprender que, en aquel momento, cuando se empezó a hablar así era realmente hablar muy diferente de lo que se hablaba habitualmente. Parte de la rebelión o de la guerra generacional también consistió en el cambio de lenguaje. Y Mateo, aparte, también tenía la reputación de estar siempre fumado, cuando todo el mundo hablaba de fumo y nadie sabía cómo era, cuando mucha gente tenía miedo de fumar o simplemente no tenía posibilidad de fumar. Y se hizo famoso por los célebres divagues, que en tanta gente quedaban mal, pero que en Mateo quedaban, como siempre, como una cuenta más al collar de la leyenda. Y, bueno, todo el mundo conocía alguna historia de Mateo, o varias, y paralelamente a todo el reconocimiento musical que había hacia él, también estaba aquello de Mateo como personaje. Y con el paso del tiempo eso se fue agudizando. Mateo siempre fue un dandi. Él siempre estaba vestido de una forma o decía cosas o hacía cosas que eran siempre magníficas. Llegó el momento en que se separó de El Kinto. Corría cualquier tipo de rumores en aquella época. Por ejemplo, que cuando se separaron se mearon entre ellos. Otra era que, en las últimas épocas de El Kinto, afinaban todos sus instrumentos, y Mateo antes de subir al escenario desafinaba su guitarra para que el grupo sonara realmente mal. Por supuesto, ese tipo de rumores disparatados –disparatados y también clásicos– pero que marca un poco la aureola que rodeaba al Kinto en aquella época. En el comienzo del 70, muy poco tiempo después de que se hubieran separado, yo fui a tocar en una obrita de teatro para niños y estaba como bajista Urbano[4]. Y para mí Urbano, no sé, era como tocar con uno de Los Shakers o con uno de los Beatles. Era realmente alguien a quien yo miraba con total admiración, ya que me parecía, más que una persona, un ser que provenía de un mundo legendario.*

CARLOS «PÁJARO» CANZANI —*Yo soy de Fray Bentos, y cuando me vine a instalar a Montevideo* [1971] *me empecé a conectar a través de Yamandú Pérez con la gente conocida de la*

2. El Día, 16/I/1971.
3. El Día, 5/VI/1971.
4. La obra era Paparruchas, con música de Walter Venencio, estrenada en el Teatro Solís.

*música ambientada de Montevideo de la época. Y ahí, en una de esas reuniones, comencé a oír hablar de un tal Mateo. Mateo ya había adquirido notoriedad y el respeto de esa cúpula* underground *que estaba funcionando en Montevideo. La gente que yo admiraba en el momento, cuando llegué –yo era un botija, tenía diecisiete, dieciocho años-, esa gente ya estaba hablando de Mateo como el tipo que había logrado condensar lo que estaba en el aire. Era una generación que desde el punto de vista sociopolítico quería arrasar con todo y comenzar de nuevo, pero del punto de vista cultural la cosa no era negar lo existente y crear algo desde cero, sino que era algo así como reconocer que la cultura era algo que no tenía barreras, porque no había instituciones, no había valores establecidos: todo estaba por hacerse desde ese punto de vista. Es decir: que la música no se acababa donde estaba la danza, que la danza no se acababa donde empezaba la música, que la música no terminaba donde empezaba el dibujo. Y esa generación tenía justamente como poeta maldito a Mateo. En todos los grandes movimientos culturales de la historia hubo siempre un poeta maldito, y ese tipo es un tipo que es carismático, que es enigmático, que es incomprendido. Es el tipo que crea, el tipo que desborda el vaso de agua. Y ese fue el rol de Mateo. Nuestra referencia era Mateo. Ya para mí Mateo se había convertido en una figura legendaria.*

Para un cambio tan radical en la visión de un mismo fenómeno, contó la entrada en juego de la nueva generación, que absorbió y dio impulso a cambios considerables en la música popular uruguaya. O más bien se podría decir que fue por ese entonces que se empezó a formar la idea misma de una «música popular uruguaya». Esa nueva categoría derivó de un acercamiento entre la música *beat* y el «*folklore*».

Si uno se fija en los programas tan ecléctico de las **Musicasiones**, había una barrera que todavía no había sido franqueada: la barra folclorista quedaba afuera. A mediados de los 60 el único caso notable de libre tránsito entre folcloristas y *beats* había sido el de Dino (Horacio Buscaglia y Verónica Indart más bien que cambiaron de un estilo al otro). El acercamiento (o confusión) promovido por Bergeret en **Protesta Beat** y en el 1er. Festival de la Canción Beat y de Protesta fueron un anticipo aislado de la situación que se consolidaría hacia 1970. En 1968 se dio el caso de La Claraboya Amarilla, mostrando a Zitarrosa en espíritu *beat*. Ya entonces, los estudiantes habían ganado protagonismo en el agite político, y la música adolescente empezó a perder las connotaciones conformistas que había tenido para la izquierda. Hubo ahí una especie de «compromiso», ya que al mismo tiempo la vanguardia del *rock* empezó a adoptar valores como el rechazo a la sociedad de consumo y sus símbolos, como la música bailable, «comercial», «fácil», y empezó a asociarse a la idea de «contracultura». Por paradojal que parezca, la idea romántica de «contracultura» propiciaba el acercamiento entre un importante sector de roqueros y la música «clásica» (concepción solemne del concierto, concentración, asociación con «Cultura», noción de artisticidad, asimilación de la noción de evolución y progreso —y con ellas de la idea de Historia—, cierta grandilocuencia —evocada en la proliferación de «óperas–*rock*»—, valorización del virtuosismo, de la originalidad, de la auto–expresión, individualismo, nacionalismo)[5].

De ese modo, el *rock* ya entra a caerle simpático a la izquierda más esclarecida. A su vez, Daniel Viglietti cuida de dejar bien claro que su nacionalismo no se confunde con xenofobia. Y es más: usa el pelo largo, figura en la tapa de **Canciones para el hombre nue-**

5. *O tempora o mores*: vean este comentario sobre un recital de Opus Alfa a realizarse:
El Día–*La primera parte será más bien experimental, con inclusión de violines y además dos temas con orientación tanguera.*
*En la segunda, ofrecerán un repertorio más ortodoxo con instrumentación más clásica, de rock y blues.* [El Día, 24/VII/1971]

yo[6] en pose roquera, manifiesta su admiración por los Beatles y por Dino[7], hace un *rock* ('El Chueco Maciel') y reniega (como Zitarrosa y Roberto Darvin) de la etiqueta «folclorista»[8].

DANIEL VIGLIETTI —*En alguna medida la irrupción del «folklore» se debe a que muchos habitantes de la ciudad provienen del interior y dentro suyo tienen toda una vivencia de aquel medio. De ahí a la comunicación que se logró en las primeras épocas, la de Osiris Rodríguez y después la aparición de Zitarrosa y Los Olimareños. A esta altura casi todos estamos buscando otro tipo de comunicación, que sea más directa, que no tenga que pasar por el Interior y venir para acá. Y además comunicación sobre todo con la gente joven, que es la que más contribuye al cambio buscado.* [**Ahora**, 7/X/1971]

Viglietti ya había encontrado esa comunicación con los jóvenes:

CARLOS CANZANI —*Yo tenía doce o trece años* [1967–1968] *y estaba en el liceo de Fray Bentos, y un día vemos llegar la directora del liceo clase por clase diciendo que hay que salir al patio porque hay un muchacho que se llama Daniel Viglietti que va a venir a cantar. Y yo llego como todos los demás, nos sientan en las sillas bien ordenaditos, y aparece Viglietti con el pelo largo, con un* jean, *con una guitarra española, se sienta y empieza a cantar canciones, de las cuales la que más retuve fue 'A desalambrar', y me dije: «Acá está pasando algo.»*

Ya en 1969 no es descabellado encontrar a Viglietti anunciado en el programa de uno de los **Beat Victoria Concerts**, junto a Mateo, Los Campos, Mohawks, McGill Clan, Ovni 87, Renardo, Sexteto Electrónico Moderno y Vera Sienra. Vera, al igual que Darnauchans (cuya carrera en Montevideo empieza en 1971), es un ejemplo de figura ambivalente, asimilable y asimilada por *beats* y folcloristas.

Así el criterio de la posición política gana un poquito de terreno sobre el criterio estilístico, que sin embargo sigue predominando claramente en la mayoría de las conciencias. La idea de una «música popular» (en el sentido actual) tarda en ser ampliamente aceptada debido a la escasez de espacios culturales que incluyeran a ambas tendencias.[9] Pese al acer-

---

6. Orfeo, ULP 90501, 1969.

7. CORIÚN AHARONIÁN —*Viglietti tenía en los 60 un enorme póster de los Beatles, en colores. Lo tenía en la entrada de su apartamento, cosa que cualquier estúpido que quisiera entrar con esquemones se desarmara. También tenía a Violeta Parra. Imaginate además la importancia que tenía eso con los alumnos que entraban adorando a la estrella Viglietti y eran desarmados de entrada cuando la estrella Viglietti no era cuadrado.*
DINO —*Yo me acuerdo que en la época de Montevideo Blues, terminamos de hacer 'Qué dirá el Santo Padre'* [de Violeta Parra] *y se acercó Viglietti, que había estado escuchando, y me dijo: «Nunca les den pelota a los conservadores, porque los conservadores tienden al fascismo. Esto está bárbaro.»* [Este episodio debe haber ocurrido en el aniversario del programa Señoras y Señores, de Carlos Martins (CX 44, II/1972), buen ejemplo del menjunje de tendencias que entraba a ser permitido: Psiglo, Leo Antúnez, Vera Sienra, Dino y Montevideo Blues, Existencia, Darnauchans, Dabd Sfeir, Los Olimareños, Viglietti y Génesis.]

8. Ver E.D., 1969; para Darvin, ver **El País**, 13/X/1969.

9. En un estadio intermedio, «música popular» se usó con connotación política (o sea, «música del pueblo»):
VIGLIETTI —*Creo que es atinado, que las clasificaciones no importan demasiado, ni que se llame canción protesta o de otra manera. Creo que ante todo son canciones populares, en tanto que son consumidas durante un período dado de tiempo masivamente. Entran de alguna manera en la conciencia de las masas, dejando un sedimento –no muy constatable concretamente, pero positivo– ya que esos oyentes se sienten expresados en este tipo de canción.* [E.D., 1969]
*Si se quiere yo las llamaría canciones populares, por la difusión que pueden llegar a tener y por su viva relación con el pueblo. Habría que inventar rótulos para las otras canciones.* [**Ahora**, 5/X/1971. Por declaraciones similares de Washington Carrasco, ver **El Día**, 'Más de la mitad del camino', 1973]
Coriún Aharonián, discípulo de Lauro Ayestarán, contribuyó más que nadie para arraigar la idea de una «mesomúsica», concepto acuñado por el musicólogo argentino Carlos Vega para definir con mayor precisión lo que actualmente llamamos, en sentido políticamente neutro, «música popular». Concomitantemente Coriún, con

camiento, el mundo *beat* (que ya no gusta de ser llamado así[10]) y el mundo folclorista (que tampoco) seguían encarándose como separados y diferenciados, si no opuestos. El folclorismo siguió siendo la bandera musical de la vertiente socialista «científica», que tendió a despreciar lo que había de jipi en los ex–*beat*.

De cualquier manera, el proceso preparó el terreno para la eclosión, entre la vertiente *pop*, de una tendencia netamente nacionalista, nucleada en el candombe. Las **Musicasiones** son un marco importante en la imposición del candombe entre la juventud roquera, y es de **Musicasión 2** que sale el primer fenómeno de popularidad del candombe–*beat*.[11]

RADA —*Pasé por El Galpón, que estaba Horacio Buscaglia haciendo* ***Musicasión****. Un éxito impresionante, ¿no? Y Mateo me dijo: «Loco, ¿por qué no te cantás un par de temitas?» Entonces dije: «No tengo nada que tocar…» Me fui a la calle y demoré una hora, dos, por la calle, cantando ahí, y compuse el tema 'Las manzanas'. Cuando vine al ensayo: «Bueno, Mateo, ya tengo el tema.» «Bueno.» Empezamos a ensayar y esa noche lo tocamos en El Galpón, y tuvimos que tocarlo cuatro veces. Era un éxito, pero impresionante. Todo el teatro cantando eso.*

BUSCAGLIA —*Fue el único tema que se repitió en una* ***Musicasión****. Yo recuerdo claramente, porque me tocó salir a mí después de Rada. Era tanto el delirio de la gente que yo tenía que decir un mojo, y dije: «Negro, cantala otra vez porque si no…»*

La repercusión de 'Las manzanas' –notable por la extensión y la velocidad con que la canción se difunde a partir de **Musicasión 2**– lanza a Rada al estrellato.[12] Rada no logra

más o menos conciencia, luchaba también por imponer la idea de una «música», subdividida en «popular» y «culta», pero sin una diferencia jerárquica tan simple como la que predominaba en la inteligentsia colonial (en este sentido, estuvo acompañado por el muy difundido mensuario **Hit** [V/1970])

Abriendo los brazos del otro lado, el *disc–jockey pop* Esteban Leivas dice lo que encuentra de positivo aparte del *rock*:

ESTEBAN LEIVAS —*El canto popular. En estos momentos es una de las principales fuentes de comunicación y creación. Hay gente que está trabajando con tantas o mayores dificultades que la gente de la Música Pop. En este aspecto, pienso que no debería existir una sectarización de «estilos». De «música pop» por un lado y «canto popular» por otro. Incluso, a veces, con contradicciones entre ambas corrientes. Falta fusión, en este sentido.* [LEIRA, 1972b]

Este uso del término como sinónimo de mesomúsica dejó de avanzar a partir del golpe. Lo de «popular» referente a «pueblo» siguió imperando, usado sobre todo en la expresión «canto popular» (p. ej., FORLÁN, 1981). Algunos, para aumentar la confusión, oponían el «canto popular» –del pueblo– a la «música popular» –la frívola– (**Opinar**, 27/XI/1980). Recién cuando se desprestigió el Canto Popular, más o menos a partir de 1987, fue que «música popular» pasó a predominar, con el sentido de mesomúsica.

10. A partir de los 70, «*beat*» gana, entre los entendidos, connotaciones medio *naif*, asociado a la primera etapa de los Beatles, y reminiscencias encarnadas en éxitos comerciales en la onda 'Yellow River', por Christie (en Yellow River, Epic 601.0004, Uruguay).
11. Ya entonces corría la etiqueta: un aviso en **De Frente** de un baile en el Platense con Rada y el conjunto de Manolo Guardia los caracteriza como «*Los felices cazadores del Candombe–BEAT*» [15/IX/1969, dorso del **Poster De Frente**].
12. El simple con la canción sale a la venta en setiembre de 1969, a dos meses del espectáculo; el cantante representa a Uruguay en el 4º Festival Internacional de la Canción, en Río; a raíz de ese viaje 'Las manzanas' se edita también en Brasil; el primer LD de Rada sale en Uruguay en octubre; Rada llena El Galpón en un recital unipersonal súper–producido (acompañado por quince músicos –incluida una cuerda de tambores– liderados por Manolo Guardia, el 23/IX/1969), y llena dos veces el Nuevo Stella (29 y 30/X/1969); una nota en **El Diario** lo pone entre «nombres conocidos y famosos de nuestro medio» en el mismo estatus que el Sabalero, Zitarrosa, Los Olimareños, Viglietti, el Sexteto Electrónico Moderno, Vera Sienra, Los Nocheros y Los Cantores de la Huella (**El Diario**, 3/XI/1969); su participación en una nochada en el Platense (15/XI/1969) es publicitada como Baile de las Manzanas, y su nombre figura (**El Diario**, 15/XI/1969) en cuerpo 80, contra el cuerpo 10 en que aparecen los demás números del programa, –es por lejos el mayor destaque de toda la página, y el único artista representado con foto–; uno de los versos de 'Las manzanas' aparece parodiado en la propaganda de la revista **Misia Dura** («*es más fresca por la mañana!*» [**El Popular**, 25/IX/1969, p. 6, y **De Frente**, 2/IX/1969, p. 21]); se llegó a anunciar, para 1970, un programa televisivo, **El Show de Rada**, conducido por el músico. El grupo salteño

sostenerse más de un año en el pico de popularidad como solista, pero reconquista el protagonismo cuando se presenta Totem. El grupo debuta con tres actuaciones en Salto y Paysandú, en la primera semana de 1971. En seguida realiza un recital/conferencia de prensa en Canal 12, el 8 de enero, y estrena en vivo en Montevideo en el 2º **Concierto de la Rosa**[13]. Ya arranca rompiendo todo, y se constituye en un fenómeno sin precedentes en el *pop* uruguayo. La explosión Totem acelera la masificación del candombe–*beat*, pero hubo otros músicos que ya antes de la aparición de Totem también le habían metido a algún tipo de candombe con arreglos «modernos». Dino había tocado 'Hay veces' en Discodromo acompañado por la orquesta de Frade, y la grabación del tema salió en un simple en setiembre de 1969. El mismo Dino daría continuidad a esa veta al formar Montevideo Blues, en 1971, y después como el principal responsable por el vuelco estilístico de Los Moonlights (1972). En el invierno de 1970 Rada había lanzado un nuevo candombe en un simple, junto a una vieja canción de El Kinto ('Todos hablan por la mañana'/'Qué me importa'). Chichito lanzó su simple (incluyendo 'Don Pascual') acompañado por la orquesta de Manolo Guardia, antes de agosto de 1970. A fines del mismo año salen los LDs de Limonada —el grupo de Cambón y Sosa—[14] y Aldo y Daniel. El proceso se ve amplificado por la enorme repercusión nacional que alcanza en 1971 el Segundo Festival de la Música y la Canción Beat del Uruguay, que tuvo entre sus tres categorías una de candombe.[15]

Totem aparece, por lo tanto, como parte de un movimiento más amplio, del que representa el bum de popularidad. En tiempos de El Kinto el uso de tumbadoras y del castellano llegaron a ser vistos como una berretez. Ahora cantidades de grupos usaban congas, y los que cantaban en inglés y no hacían predominantemente temas propios fueron los que quedaron como unos «lances».[16] Cantidad de grupos y solistas de entre 1971 y 1973 pu-

Rollings cambió su nombre para Manzana y llegó a ganar un premio al mejor grupo de candombe–*beat* en el Segundo Festival Nacional de la Música y la Canción Beat, en 1971.
JAIME ROOS. *'Las manzanas' era una canción tremendamente popular. Yo tenía que tocar la guitarra en los campamentos de jóvenes y todo el mundo cantaba 'Las manzanas', todo el mundo la bailaba.*

13. El Galpón, el 16 o el 20 o el 21/1/1971 (según distintas fuentes), junto a Psiglo (también debutante) y El Sindykato.

14. Limonada estaba integrado, inicialmente, por Ricardo Lanza (voz principal, bajo), Walter Cambón (guitarra solista), Dardo Martínez (guitarra rítmica) y Luis Sosa (batería).

15. El Festival, auspiciado por el diario Acción y radio Ariel, tuvo cordinación general de Alfonso López Domínguez. El asesor musical fue Dino, quien instauró las categorías «candombe–beat o candombe de vanguardia», «beat latino o melódico» y «beat propiamente dicho o beat–beat». El énfasis en lo nacional era tan acentuado que la publicidad insistía en que hasta los equipos que se usaron eran uruguayos (un aviso que hoy día espantaría buena parte del público potencial). La finalísima fue en el Parque Harriague, en Salto, del 12 al 15/II/1971, y participaron ciento cincuenta músicos *amateurs* concursando en las tres categorías. Los artistas invitados fueron Totem, Psiglo, Génesis, Opus Alfa, Psicosis, y Kano con Dino en un conjunto organizado por ellos dos para la ocasión. Pero la final estuvo precedida por 19 pruebas preliminares departamentales, realizadas a partir del 16/I/1971. Cada una de las preliminares fue trasmitida por una cadena nacional de 23 emisoras de radio encabezadas por Ariel, y la finalísima fue grabada por Canal 12 y trasmitida también en Buenos Aires y Asunción. Entre lo más destacable del evento, estuvo la victoria del fraybentino Carlos «Pájaro» Canzani en la categoría de solista de candombe–*beat*, que le valió las conexiones con el medio montevideano y el estímulo para mudarse a la capital.

16. Esta era, por lo menos, la visión de la elite. Había quienes pusiesen en duda la posición de Totem como «número 1» en ventas de discos, considerándolo un fenómeno inflado (mérito de Alfonso López Domínguez, quien asumió la producción del grupo a partir de VII/1971). Entre los grupos más caros de la plaza (cerca de $ 120.000 por actuación en XII/1971, equivalentes actualmente a US$ 1.736,80.) estaban Totem, Los Killers (en inglés, sobre todo *covers*), Los Campos (reminiscencias nuevaoleras) y Las Sandías. De ellos, sólo Totem era respetado por la inteliguentsia. Píriz recuerda ventas de entre dos mil quinientos y tres mil ejemplares de cada uno de los dos primeros discos de Totem (**Totem** y **Descarga**, que son los que contaron con Rada). Ya Coyo Abuchalja estima las ventas en más de 4 mil ejemplares vendidos de cada uno. Se puede deducir por lo publicado en la

sieron «ritmos autóctonos» en su repertorio: Miguel y el Comité, El Sindykato, Zócalo, Galaxia (que anunció el lanzamiento del «candombe progresivo»), Teorema, Los Moonlights, Sky Point, Gula Matari, Pirámide, Las Sandías, Sandía Calada, Siringa, Esencia, El Grupo, Los Kerubines, Danger Group, Los Alfiles, Los Rítmicos, Manzana, Kencu, Bisonte, Carlos Canzani, Leo Antúnez, Julián, Richard y los mismísimos Iracundos. Aunque la mayoría de esos grupos no fueran exclusivamente candomberos (como no lo fueron El Kinto ni Totem), el término candombe–*beat* designaba un área más amplia (*rock* en castellano de espíritu «progresivo», con influencia de la música «latina» con proyección en Estados Unidos, mucho *funky*, las congas agregadas al grupo instrumental, y algún candombe que otro[17]).

Meses después del divague en el Olimpia, el contexto ya permite darle sentido al Kinto. El candombe–*beat* pinta como movimiento, tiene público y es una bandera con justificaciones para todos los gustos: expresión popular, nacional, asociada a progresismo y a «calidad artística». Amigos de la barra, entusiasmados espectadores de las **Musicasiones** y de los programas televisivos de música *beat* fueron recordando que, de los grupos con un sonido y un espíritu efectivamente roquero (o sea, sin contar a los grupos de tendencia nuevaolera o tropical), El Kinto fue el primero que incorporó tumbadoras a su formación, que utilizó algún ritmo uruguayo (el candombe) y que adoptó el castellano[18], y que sonaba bárbaro. La excentricidad de sus integrantes, el carácter *underground* o «maldito» y el misterio de la falta de grabaciones editadas, complementaban el condimento de una mitología, que destaca especialmente a Mateo, al igual que ese otro personaje fundamental y errante que es Dino (Totem, El Kinto y Dino constituían el panteón de **La Nueva Gente**).

El saldo de El Kinto no dejó de ser debatido. Puesto que nunca hubo un gran bum, una «Kintomanía»; que lo que hoy parece importante en el grupo no parecía muy obvio en su momento; y que la difusión estaba limitada por la no existencia de discos hasta mediados de 1971, no queda claro hasta qué punto hubo una relación de causa–consecuencia entre el antecedente de El Kinto y el hecho de que casi todos los demás grupos *beat* siguieran algunos de sus pasos. El Kinto parece ser una causa insuficiente para un movimiento de las proporciones que tuvo el candombe–*beat*. Para la tardía adopción del castellano por la mayoría de los grupos (el fenómeno se generaliza recién por los años 1971–1972), por

prensa que Descarga vendió por lo menos dos veces más rápido que Totem. El primer disco del grupo, lanzado a VII/1971, llevaba 5 ediciones agotadas en I/1972 (o sea, navidad y Reyes incluidos). Descarga, lanzado en VII/1972, alcanzó la misma cantidad de ediciones agotadas en la mitad del tiempo (X/1972). En esa época una primera edición por un sello independiente oscilaba entre 200 y 2.000 ejemplares, y cada reposición iba de 150 a 500 ejemplares. La venta de Descarga tiene «méritos» adicionales, ya que en 1972 las ventas cayeron entre 20 y 25% con respecto a 1971. Ninguno de los dos discos pudo cumplir todo su potencial comercial, ya que el sello De la Planta dejó de existir a poco tiempo del golpe militar de 1973. En cuanto al éxito en vivo, puede ser estimado con base en el dato de que el grupo llegó a hacer 40 presentaciones tan sólo en los cuatro meses que se siguieron al lanzamiento del primero de sus discos, tocando por todos los departamentos del país. En esa época se fundó el Club de Admiradoras de Totem (secretaria: Elizabeth Arrizoni, casilla de correo 5003).

17. Como señaló en charla personal Marcelo Pereira —que vivió la época como adolescente roquero—, tal vez la presencia del ritmo de candombe no fuera tan relevante como la mera sensación de algo «propio» —aunque ese algo en lo concreto fuera eventualmente más Santana que Barrio Sur—.

18. No considero acá a los rocanroles en castellano de Los Iracundos por ubicarlos en la tendencia más nuevaolera. Pero conste que, en cierto sentido, Los Iracundos fueron pioneros del rocanrol uruguayo en castellano. Los Campos proclamaron varias veces haber sido los primeros uruguayos en hacer *beat* en castellano. El asunto no tiene importancia como para merecer una polémica, pero en todo caso, si desconsideramos a Los Iracundos, me permito afirmar la anterioridad de El Kinto basado en declaraciones de los propios Campos en diversas ocasiones, de que su grupo asumió su forma y su nombre en VIII/1968, y que recién ahí adoptó el castellano (por ej., *Hit*, IX/1970, y *El País*, 14/IV/1973). En ese entonces Juan Gadea era seguidor de El Kinto.

ejemplo, parece mucho más probable contar como influencias a la onda argentina liderada por Almendra, Los Gatos y Manal.[19] El uso de tumbadoras y latineces tenía el aval internacional de Santana, probablemente el grupo más influyente en los roqueros uruguayos de los 70,[20] y también el de otras figuras claves, como los Stones y Joe Cocker.[21]

EDUARDO USETA —*Yo nací en pleno barrio Palermo, en Médanos*[22] *e Isla de Flores. Tuve la suerte de haber nacido en un barrio de negros. Yo jugaba al fútbol en un cuadro en el cual el único blanco era yo, en la Yacumensa. La aparición de El Kinto fue una cosa media divagada, porque no se apoyaron en el candombe totalmente. Ellos se apoyaron más que nada en los Beatles. Con la aparición de aquello que se llamó* **Musicasión**, *ahí apareció alguna cosita de candombe, pero muy esbozada. No fue tomada en serio. No se puede tomar como punto de referencia, digamos, «que aquí apareció alguien que empezó a hacer algo con el candombe.» Yo considero a Rada y a Totem los que realmente empezaron a hacer algo con el candombe seriamente.*[23]

Es realmente muy factible que Useta y varios otros hayan llegado al candombe por caminos que pasan por el costado de El Kinto. Pero en la elaboración de la leyenda sus argumentos pierden peso ante el hecho, conocido por músicos y periodistas, de que prácticamente todos los que se volcaron hacia el candombe–*beat* estuvieron bastante cercanos al Kinto o sus integrantes.[24] La única excepción importante son Los Shakers. Pero ya en 1969 Opa incorpora canciones de El Kinto a su repertorio (tocan en vivo 'Don Pascual' y años después graban 'Muy lejos te vas' –aparte de la admiración que Hugo profesaba por 'Suena blanca espuma' [ver p. 69]). Siguen algunas opiniones.

19. O si no, la influencia de los uruguayos en argentina: la onda aparentemente original de Los Moonlights, de grabar 'Marabú' (de Salvador Granata) en onda *pop* (en Los Moonlights, 'Era muy piola la mina'/'Marabú', Orfeo, 90015 [simple], 1970), deriva de un par de grabaciones de Los Shakers, de la misma 'Marabú' y de 'Si lo supiera mamá', de Víctor Soliño y Ramón Collazo, de 1967.
20. A Las Sandias, en su crapa «latina», les decían maliciosamente «Santana... do Livramento».
21. Ver 'Sympathy for the Devil' [Jagger/Richards] y 'Stray Cat Blues' [Jagger/Richards], en Rolling Stones, Beggar's Banquet, ABKCO, CD 539, ed. or. 1969; y 'Feelin' Alright' [Dave Mason], en Cocker, With a Little Help from my Friends, A&M, CD 3106, ed. or. 1969.
22. Actual Dr. Javier Barrios Amorín.
23. Además de señalar que un espectáculo entero (**Musicasión 2**) tal vez no merezca ser reducido a «alguna cosita», agrego datos objetivos: de las 15 canciones editadas de El Kinto, 4 ('Muy lejos te vas' de Rada, 'Yo volveré por tí' de Urbano, 'Suena blanca espuma' de Cambón, y 'Don Pascual' de Chichito, o sea, 26,7 %) son candombes. De las 19 canciones de los dos primeros discos de Totem, 6 son definidamente candombes ('Chévere' de Nicolás Guillén y Daniel Lagarde, 'Todos' y 'Mi alcoba', de Useta, 'Biafra' de Rada, 'La lluvia cae para todos igual' de Rey, y 'Descarga' –firmada por todo el grupo-, totalizando 31,6 %.) Si agregamos 'Pacífico', de Useta, que tiene una parte en candombe, el porcentaje sube a 36,8 %.
24. En el caso concreto de Totem, Galletti y Santiago Ameijenda, bateristas de las dos formaciones «clásicas», tocaron con Mateo. Useta también. Chichito y Rada provenían de El Kinto. De los dos candombes del primer disco solista de Rada, 'Las manzanas' fue estrenada por Rada acompañado por El Kinto, y 'Solo he de quedar' pertenecía al repertorio del grupo. Algunos de los candombes que Rada seguiría largando en el correr de años eran reminiscentes de su repertorio con El Kinto (caso concreto de 'Ayer te vi', lanzado en 1974). El Lobito Lagarde era hermano menor de Antonio Lagarde (de El Kinto y del trío con Mateo y Galletti) y también integró Primer Frente, grupo que no pasó de su primera presentación en público, pero que incluía a Cambón y Fredi Vita (guitarras) y Luis Sosa, junto al percusionista Carlos «Boca» Ferreira.
VITA —*Hicimos un tema instrumental, que habíamos hecho ahí, en un momento. Fue ahí donde hicimos el tema ese, que lo hizo el Lobito, 'Chévere'. Y hicimos un tema de Rada, 'Muy lejos te vas'.*
El Kinto queda como referencia obligada no sólo en cuanto al carácter nacional de cualquier grupo *pop*, como hasta a la propia inteligencia de la propuesta. A propósito de un candombe grabado por Génesis, Hit comenta que se ubica «*dentro de la línea que en su oportunidad evolucionara el ya desaparecido El Kinto.* [...] *Para quienes gusten del estilo que en su oportunidad fundara El Kinto, es indudable que Génesis ha logrado continuar dentro de su línea, inclusive a través de letras con significado, o sea, no simplemente tonterías ritmadas, como prefieren otros grupos.*» [Hit, 1/1971]

CHICHITO —*Te digo: la base de todo, creo que fue El Kinto. De todo ese movimiento, indiscutiblemente. Porque todos los otros grupos nacen enseguida después de Totem, que fue la continuación del primer andar de la música uruguaya*[25]*, ¿no? O sea, quien lanzó la piedrita acá fue El Kinto.*

GALLETTI —*El Kinto fue una muestra de adelanto a cantidad de cosas, ¿viste? De candombeadas bonitas con tumbadoras. Armónicamente inclusive. Una cosa muy linda. Medio pionero de eso, ¿no?*

RADA —*El Kinto fue el creador de todo. Con el Totem lo hicimos profesionalmente y con El Kinto de corazón* [...] [CAULA, 1981]

*Porque se tocaban candombes de Alberto Castillo, los candombes de las comparsas de carnaval, Pedro Ferreira con la Cubanacán, pero no había una música de la juventud, ¿entendés? Y ahí con El Kinto empezó a aparecer la cosa. Después empezaron a aparecer: Las Sandías, Los Campos, Los Killers, Totem, miles de grupos, ¿no?, Hojas... Para mí todo salió de ahí.*

**-¿Vos sentís en el trabajo de Limonada una consecuencia del trabajo de El Kinto?**

SOSA —*Sí. Walter y yo creo que quisimos continuar la línea de El Kinto. A mí Limonada jamás me gustó. No me gusta nada de Limonada. Porque le falta algo. Es algo que está manco. Acéfalo. Los temas estaban. Posibilidades musicales, músicos, podía ser. ¿Qué faltó? Faltó Mateo. O faltó una cabeza como la de Mateo, faltaba un genio, faltaba un dictador, algo de ese tipo.*

**-¿Vos sentís que el proceso del candombe mezclado con la música *beat* deriva de alguna forma de El Kinto?**

SOSA —*No. Yo pienso que los otros grupos empezaron a hacer eso cuando apareció Santana. Era más Santana que Kinto. Yo creo que no hubo mucha escuela de El Kinto en ese momento. El Kinto no conocía a Santana.*

**-¿A vos te parece que toda esa cosa de candombe-*beat* que apareció, que El Kinto funcionó un poco como influencia de todo eso?**

CAMBÓN —*Sí, sí, por supuesto. Porque despertó interés en mucha gente.*

CHECHÉ SANTOS —*El candombe*-beat *fue una creación pura y exclusiva de Mateo. Que nadie se ponga los galones, porque eso es de Mateo. Lógicamente con El Kinto, que lo integraba Rada y todos esos tipos. Pero el precursor de todo eso fue Mateo. Un avanzado. Claro, sacó las raíces del candombe y las modernizó. Eso aprendió en Brasil: del samba sacaron el* bossa. *Él agarró el candombe, la esencia del baile de candombe, y lo modernizó, sin perder la percusión. Eso fue una idea muy visionaria. Él fue el creador. Te lo digo porque yo lo puedo decir con propiedad. El candombe*-beat *es Mateo. Después hubieron músicos, lógicamente, hubo Rada, que al candombe*-beat *lo llevó a los cielos. Los Fattorusos, Chichito Cabral y un montón de gente así que ha tocado mucho. Pero siempre estaba Mateo en toda esa cosa.*

Fue Carlos Píriz quien tuvo la excelente idea de reunir buena parte del material de la barra de El Kinto, que él había venido archivando desde 1966, y en mayo de 1971 armó una recopilación en espíritu de Musicasión.

RADA —*Píriz lo que hizo fue agarrar todo lo que grabamos y se trajo las cintas a Buenos Aires.*

25. Como es habitual entre los sectores en los que se divide la música uruguaya, se habla de «música uruguaya» refiriéndose al propio sector, como si los otros no existieran. Consígnese, por si hace falta, que cuando se funda El Kinto hacía más de cuatro años que se habían editado los primeros discos de Daniel Viglietti y de Los Olimareños, con productos muy originales, muy consistentes y muy uruguayos. Para no hablar del tango, de la música tropical, de la música erudita, del folclore, etcétera.

*Entonces el loco un día me llamó a mí, empezó a buscar información de cómo se llamaban los temas, los títulos... Y ese aporte es* **Musicasión 4 1/2**. *Ese material, que es maravilloso, eso nunca hubiera estado en la historia. Nosotros ya ni siquiera nos acordábamos de eso.*

La recopilación armada por Píriz fue lanzada en julio de 1971, bajo el impacto de la reciente aparición de Totem y de la explosión del candombe–*beat*.

PÍRIZ —*Musicasión 4 1/2 resultó ser un disco bien vendido. Pero no lo hicimos pensando que eso pudiera llegar a venderse. Lo hicimos para que existiera el documento.*

–¿Recordás algún orden de cifras de ventas de Musicasión?

PÍRIZ —*Eran épocas de dos mil discos. Un disco de Totem, dos mil quinientos, tres mil discos. Ya* **Musicasión** *debe haber vendido más. Eso te estoy hablando de los primeros seis, siete meses. Después decaía y era una gotera, ¿no?* **Musicasión** *fue una gotera mayor. Vendió razonablemente bien al principio pero siguió vendiendo durante mucho más tiempo. Fue un clásico.*[26]

A partir del lanzamiento de **Musicasión 4 1/2** y también, casi simultáneamente, del simple con 'Don Pascual', ser un admirador de El Kinto ya dejó de ser un privilegio de los testigos presenciales. El grupo se convirtió en referencia obligatoria. Junto con el caso de Viglietti (y más aun que en ese caso), fue uno de los pocos acercamientos entre los roqueros puros y una música con elementos especificamente uruguayos.

GUSTAVO «MAMUT» MUÑOZ —*Yo antes de tocar con Mateo tocaba otro tipo de música, tocaba rock, tocaba blues... Jimi Hendrix vivía y los Cream tocaban en vivo... Toda esa época, yo tenía el disco de* **Musicasión**, *y lo escuchaba, y era como que sentía que era algo que no iba a pasar de moda, ¿viste?, que era una cosa bien de acá, ¿no? Y me trasmitía, escuchaba los temas que hacían ahí y lo sentía. Por más que por otro lado tocara otra música.*

ALBERTO WOLF —*La primera vez que escuché a Mateo fue por el disco de la* **Musicasión 4 1/2**. *Yo tenía unos doce o trece años. Wilson Negreyra se lo había afanado a Jaime Roos, que es el primo, ¿no? Y lo fuimo a escuchar, me lo llevó a casa y realmente quedé impactado. Porque yo en esa época escuchaba rocanrol, más que nada, y no tenía ni noticia de la música uruguaya. Sabía que existía Totem, por ejemplo. Pero así. Y bueno, escuché ese disco y ahí me morí con el 'Príncipe azul' y con 'Pippo'. Y después claro, le rompí las bolas a mi viejo pa' que me comprara el disco y recuerdo que en el Día del Niño apareció el disco en casa. Lo escuchaba, lo escuchaba, fue un disco así, de cabecera, durante mucho tiempo, mío, ¿no? La primera vez que lo vi a Mateo en mi vida, recuerdo que era en un baile en el Banco República. Tendría catorce años, quince años, una cosa así.*

–¿Vos naciste en qué año?

WOLF —*En el 62. Estaba por entrar al baile, 'taba mirando a ver qué pasaba, y de repente Wilson me dice: «Mirá, ése es Mateo.» Y yo quedé mirando, así, ¿no? Y de repente el tipo, así, derecho a mí: «¿Qué hacés por aquí?», y me pega así, en la cara. «¿Vos querés entrar al baile?» Y me hizo entrar al baile. Para mí eso fue una premonición astral, pero, claro, se ve que el tipo vio que un pendejo lo quedó mirando... Y bueno, después yo no te daba la cara como por tres días.*

---

26. Para tener una referencia, en esa época los grandes éxitos del movimiento folclorista vendían cifras alrededor de los treinta mil ejemplares de cada disco (cifra alcanzada por discos grabados a partir de 1968 y hasta el golpe de estado, en 1973). Si estimamos las ventas de **Musicasión 4 1/2** en tres mil ejemplares, eso equivaldría a un 10% de los discos más vendidos en el país en todos los tiempos, lo cual suele ser satisfactorio en cualquier mercado. La misma situación traspuesta a Brasil equivaldría a cerca de trescientos mil ejemplares vendidos (los discos más exitosos de Caetano Veloso, por ejemplo), o de tres millones de un fonograma estadounidense trasnacionalizado.

El de Mandrake será un caso de idolatría adolescente, pero la reacción también fue efusiva entre músicos adultos y formados. Litto Nebbia dice que El Kinto lo «*volvió loco*»[27], y otro músico argentino, Horacio Molina, llegó al punto de incluir canciones de Mateo en su repertorio (y las sigue cantando hasta el día de hoy). Para Leira, el grupo «*marcó el nuevo camino del POP nacional*»[28]. Para **La Mañana**, había sido en su época «*El único caballito de batalla sobre el cual montábase la libertad y el orgullo del músico uruguayo*»[29]. En **El Popular**, se habla de «*el mejor conjunto hasta hoy de música nacional.*»[30] **Hit** otorga «nota máxima» (cinco asteriscos) al disco, calificado como «*un valioso documento que recoge una de las más importantes experiencias surgidas dentro de la incipiente música auténticamente nacional.*»[31] Una reseña de **Musicasión** 4 1/2 aparecida en **El País** emplea un estilo casi épico:

**El País**–*Musicación es un momento de una época universal; no es historia; transita caminos vírgenes y es un grito que avasalla el derredor advenedizo; es la liberación viva de un triunfo joven, porque cuenta con la entrega más preciada del espíritu de sus integrantes.*

[...] *una época en un mundo convulsionado que se debate entre los estertores de un fracaso generacional y un empuje de una juventud floreciente.* [la cosa desemboca en una cita del **Rubaiat**. 13/VIII/1971]

En 1972 el mismo diario califica al Kinto como, «*sin lugar a dudas, uno de los más importantes conjuntos de nuestra música auténticamente nacional.*»[32] El más pretencioso de los festivales de música *pop* realizados en Montevideo hasta la fecha es bautizado **Don Pascual**[33]. Hamlet Faux siente la necesidad de dedicar más de mitad de una nota de doble página sobre Totem a rebatir la tendencia a que el antecedente de El Kinto lleve a disminuir los méritos de «*nuestro grupo número uno*»:

HAMLET FAUX —*Quizás sin «KINTO», nunca hubiera existido «TOTEM». Pero hay un hecho que nadie puede negar, «EL KINTO» está adquiriendo matices mitológicos. ¿Y quién puede luchar contra un mito?* [FAUX, 1972a]

27. LEIRA, 1972a.
28. LEIRA, 1971.
29. 25/IX/1971.
30. 30/V/1971.
31. IX/1971.
32. 27/X/1972, s/t.
33. *Platense*, 27/VI/1971, con participación de Limonada, Génesis, Opus Alfa, Montevideo Blues, Dogliotti y Totem, entre un total de veinticinco grupos (¡!) anunciados.

# 13
# Mateo solo bien se lame

NANCY —*Realmente era triste verlo. Yo ya no veía al Mateo que había admirado. Ya era otra persona, era otra cosa. Con sus compañeros, en su casa, en todos lados, ¿no? Además, él vivía como en una especie de orgía permanente. Ya hoy era una, mañana era otra, y pasado otra. Bueno, eso afecta a cualquiera. Pero de lo que nosotros habíamos sido, del amor tremendo que yo le tenía a él, cualquier cosa podía haber aguantado, menos verlo caer así. Eso fue lo peor para mí. Cae tu ídolo, ¿no? Y no poder hacer nada. Como que se te está ahogando tu hijo en el río, y no podés tirarle una soga y se te ahoga en tus propios ojos. Y todo eso fue más fuerte que yo. Y bueno, viajé yo a Nueva York, justamente para poder sacarme de encima a Mateo, porque sabía que si yo estaba cerca de él no tenía fuerza, ¿no?*

Nancy comunicó su decisión a Mateo, una tarde en el apartamento en el Rambla. El evento rindió un tema: Mateo compuso en el momento 'Uh, qué macana'. Prometió a Nancy apartarse de las compañías que molestaban a su novia, y que ella consideraba la raíz de su «perdición», y para ello se mudaría a Buenos Aires hasta el día que Nancy volviera. Ella tomó el avión el 6 de marzo de 1970, poco después de la última actuación de El Kinto en el Club Olimpia, y Mateo cumplió la promesa. Mientras se cocinaba en Montevideo el «*pop* progresivo» (nombre más estimado —y más comprensivo— que «candombe-*beat*») Mateo desapareció de la escena. Llevó con él a Reinaldo, uno de los bateristas que habían participado en **Musicasión 4**. Es el mismo Reinaldo (conocido también como Pendulín) que integró uno de los intentos del grupo La Morsa y que, de pasada por Sondor en un momento de ocio, terminó machacando el piano en la versión de 'De mi pueblo' que fue a parar en **Musicasión 4 1/2**.

MATEO —*Reynaldo tocaba la batería, pero en Buenos Aires se nos ocurrió la onda de que tocara las tumbadoras. Yo tocaba la guitarra, él las tumbadoras y cantábamos a dúo.* [DA SILVEIRA, 1984a]

Bernardo Bergeret, que ya estaba viviendo en Buenos Aires, logró coordinar un intento

de disco para el sello Music Hall. La idea del disco era que Mateo y Reinaldo tocaran todos los instrumentos («*percusión, piano, guitarra y contrabajo*»[1]).

BERGERET —*Llegamos a grabar dos bases con Reynaldo, que en esa época era como su otro yo. Los dos eran uno. Mateo contaba cuatro y tocaban cualquier cosa como si lo hubieran ensayado durante meses.* [...] *No completó esa grabación porque de un día para otro Reynaldo desapareció. Lo dejó. Se fue.* [...] [Mateo] *Apareció una noche por mi casa y me lo dijo: No entiendo, se fue, no entiendo. Se sentó en un sillón y en lo poco que habló esa noche cada tanto repetía como una muletilla: no entiendo, se fue, no entiendo.*

Elías Buchálter recuerda otro intento de grabación en Buenos Aires, para Philips.

BUCHÁLTER —*Eduardo Mateo iba a grabar en Philips, y cuando estaba ensayando salió con «este mojo», y «no me acuerdo» y un divague, y no pasó absolutamente nada.*

Mateo pasa lo que queda del año 1970 trabajando en Argentina, tocando en boliches diversos un repertorio que combina estándares de *bossa nova*, Beatles en arreglos bossanovísticos y canciones propias, y haciendo de músico sesionista en discos y yingles.[2] Logró vivir de la música, aunque no cambió sustancialmente su comportamiento. No se necesitaron muchos meses para que se generara en el medio musical porteño una mítica semejante a la que ya tenía Mateo en Montevideo. Entre otros bolazos difíciles de comprobar, se corrió el de que el mismísimo Santana lo habría escuchado en alguna vuelta y le habría contratado para su grupo. Mateo en vez de embarcar a hacer una gran carrera en Yanquilandia, habría despreciado la oportunidad desapareciendo durante días, encerrado con una mujer. Anécdota más, anécdota menos, no pasó nada demasiado significativo para Mateo en el período, salvo para mal: perdió su querida guitarra eléctrica, la que había regalado Vizo Prestes. Fue un motivo más para el abandono provisorio de la música electrificada.

El día que volvió Nancy de Estados Unidos fue el día que Mateo llegó a Montevideo después de casi un año: el 23 de febrero de 1971. Los dos reanudaron inmediatamente la relación, pero pronto Nancy se fue dando cuenta de que Mateo, en vez de «curado», estaba aun más radicalizado en su forma de ser. Si su ida a Buenos Aires había sido en cierta forma una de sus raras agachadas de cabeza, ahora ya no estaba dispuesto a conceder en nada ante nadie. Parece que Mateo se enfundó en un ejercicio radical de intransigencia. Como que cada gesto suyo tenía que ser una expresión cien por ciento pura de su ser, sin intermediación de cualquier tipo de autocensura, concesión o careta. Quien un decenio antes debía haber estado orgullosísimo de sonar igualito que los Demônios da Garoa o João Gilberto, ahora sintetizaba: «*'Yo quiero tocar tranquilo' 'Que eso que toque sea yo'*»[3].

En un principio, su búsqueda de una integridad radical (o más bien trascendental), conducida con la energía y la obsesión características de Mateo pero de modo incompleto, generó un período de insatisfacción.

MATEO —[...] *no me siento realizado como guitarrista porque yo no estoy realizado como ser humano y además no estoy tranquilo. Entonces la música que toco significa mis problemas. Hay espacios, cuando estoy tocando en los cuales no soy yo.* [**La Mañana**, 17/VII/1971]

1. **La Mañana**, 17/VII/1971.
2. Su principal lugar de toque era el boliche Altos de Florida (Florida 640), pero hay noticias de que tocó también en el restorán Bachín y de que integró un **Brasil Show** en el que participaba además Cheché Santos. Su repertorio entonces ya incluía canciones como 'Yulelé' y 'Jacinta'.
3. **La Mañana**, 17/VII/1971.

Frecuentaba asiduamente recitales ajenos, y se colaba en cuanta pizza se armara. Pero sus apariciones como solista eran pocas, imprevistas y cortas. Entraba y salía sin saludar y no cedía ante los deseos del público, aunque esos deseos fueran de escucharlo más que cinco o diez minutos. Si no tenía ganas de tocar, simplemente faltaba. Su público podía ser «público» o «privado», y su actitud era igual.

VERÓNICA INDART —*La última vez que lo vi* [primeros años 70] *estaba en casa con Héctor* [Perazzo], *mi marido, y llegó. Entró, agarró la guitarra y se sentó a tocar detrás de la ventana mirando el mar largo rato. Lo escuchamos. Cuando terminó, se levantó, dejó la guitarra y se fué sin saludar. Eso era Mateo. Llegó, nos regaló su música y se fué. Sin saludar. No era necesario.*—

En su conducta, ya no importaba la proporción entre costos y beneficios de cada acción: tal cálculo no debía sobreponerse a su objetivo casi sobrehumano de autenticidad absoluta.[4] Un músico amigo cayó en cana por consumo de marihuana, y el día mismo en

4. Ignoro hasta qué punto el empeño de ser integralmente «fiel en sí y a uno mismo» resultaba de la influencia de filosofías derivadas del hinduísmo, o si es que una gran coincidencia fue que llevó a Mateo a identificarse con la música hindú, llorar con la película **Siddhartha**, consumir literatura hinduista, comportarse como se comportaba y adherir por un tiempo a la secta de Maharaji. La cita de 'Cuerpo y alma' no es fortuita: la sonoridad de la letra de esa canción imita la sonoridad de un mantra sánscrito, al mismo tiempo que se refiere a temas centrales de la metafísica *sankhya* (que enfatiza justamente la dualidad cuerpo/alma, estudiando el carácter volátil y transitorio del alma, su representación en los mantras, su unidad con el Supremo) con imágenes muy hinduistas (el tema de la consunción por el fuego). En el hinduísmo existe el objetivo paradójico de dejar aflorar el *âtmâ* (el alma o la esencia del ser) a través del dominio del mismo *âtmâ*. En el camino, serán la renuncia y el abandono (*sannyâsa* y *tyâga*), que implican el abandono de la familia y de las posesiones, el desapego respecto a los bienes materiales, la erradicación de las ideas de seguridad y ganancia material, éxito y fracaso. Muchos encontrarán a Mateo en la descripción que hace Gandhi del yogui perfecto: «[...] *alcanza el reposo del soñador, la libertad del loco, la abstracción del prodigio y la inocencia del niño.*» (GANDHI, 1977, p. 75). Dudo que algún hinduísta o budista serio considere que Mateo haya llegado ahí por «*conocimiento*», como un verdadero yogui, en vez de por «*una retirada accidental del Alma*» y «*por instinto*» (como los que son simplemente soñadores, locos, prodigios o niños —siempre según GANDHI, 1977, pp. 74–75). Mateo quedó atorado en un medio camino, más seriamente emprendido que en los casos de esnobismo burgués, pero sin la preparación y el empeño del verdadero *sannyâsî*. Su grado de profundidad en el tema es muy difícil de constatar ante lo poco que él verbalizaba con respecto a su comportamiento. «*Un Gunatita* [del sánscrito «*gunâtîta*» —que trasciende las modalidades de la materia—] *tiene la experiencia de su propia condición pero no la puede describir, porque el que puede describirla deja de tenerla. En el momento en que empieza a hacerlo, el Ego se asoma.*» (GANDHI, 1977, p. 148) Cuando alguien lograba extraer un comentario sobre alguna canción concreta, la respuesta podía ser tan decepcionante como la del maestro zen:

CABRERA —*¿Qué nos podés contar, Mateo, de ese nuevo candombe* ['Candombe de Ana']?
MATEO —*Que lo compuse parado en la esquina de Santiago de Chile y Gonzalo Ramírez, una tarde de aquéllas.*
CABRERA —*¿Una tarde de aquéllas?*
MATEO —*Sí. Creo que era la entrada del otoño. ¿Cuál era la otra pregunta?* [CAULA, 1987]

Me hace pensar en este mondó chino de **La trasmisión de la lámpara**:

HUI NENG —*¿De dónde venís?*
HUAI JANG —*Vengo del monte Su.*
HUI NENG —*¿Qué es eso y cómo llegaste?*
HUAI JANG —*Cualquier cosa que dijera pasaría por alto lo esencial.*

Otra analogía:

MARCELO PEREIRA — *Tábamos hablando de música, algo sobre las canciones de Silvio Rodríguez. De repente dijo una frase completamente descolgada de lo que estábamos hablando. Y en seguida me pregunta: «¿Me entendés lo que te estoy diciendo?» Y yo le contesto: «No, Mateo, no entiendo nada.» Y el tipo me dice: «Ah. Porque yo a veces veo que yo digo cosas así, que no tienen nada que ver, y la gente me sigue hablando como si tuviera sentido.»*

El mondó:

Un monje —*¿Cuál es el significado de la venida del Primer Patriarca desde el Oeste?*
El maestro —*Preguntale al poste que está allí.*
Monje —*No te entiendo.*
Maestro —*Yo tampoco lo entiendo.* [**La trasmisión de la lámpara**]

que lo soltaron, cuando llegó a casa, a Mateo se le ocurrió conmemorar regalándole unos porros adelante de una multitud de gente. También le daba por prender algún pucho de marihuana en un taxi, para terror de los menos temerarios que lo acompañaran.

MANOLO GUARDIA —*Con Camerata*[5] *teníamos un local en Pocitos, en Etchevarriarza y Buxareo, famoso: se llamaba Camerata Café Concert. Y tocábamos música de Vivaldi, de Mozart, de Jobim, de Ástor Piazzolla, toda música de gran nivel, ¿no? Y ahí se nucleaba una clientela muy especial. Y paralelamente me voy enterando de las cosas que hace Mateo. Mateo ya andaba en el divague en aquella época. La época de las drogas, la marihuana y la cosa, ¿no? La fumeca, como se le decía. La impresión mía es que él entró —como entra mucho la gente— por esnobismo en la cosa. Porque a mí me parece mentira, haber conocido aquel muchacho tan perfectito, que ni fumaba... Tomaba leche. No tomaba nada. Era una cosa pulcra, así, cien por cien, ¿no? Entonces cuando veo en lo que él se empieza a convertir... Tanto es así que una noche cayó con una barra de peludos en la Camerata —donde nadie estaba en ésa, ¿no? Estábamos para la música y punto.— Yo me acuerdo que se sentaron por el fondo, y yo a los dos minutos empecé a sentir olor a... Es inconfundible. Y no tuve más remedio que hacerlos salir pa' fuera. Porque nos estaba comprometiendo a todos los que no estábamos en eso. Estaba comprometiendo al lugar, incluso. Después me dio mucha pena. Dije: «Pucha. Tener que sacarlo a Mateo y decirle que se vaya. Y que 'no vengas más'...» Antes de hacer el disco Mateo solo bien se lame él me habló. Ya estaba muy mal. A mí me daba la impresión que a esa altura era tal el divague... Porque quería hacer algo que no supo transmitirme. Ya no coordinaba.*

NANCY —*Cuando yo vine de Estados Unidos me encontré con el tema de que realmente le disparaba mucha gente. En El Galpón, inclusive, todos los actores lo querían mucho a él. Pero después ya no querían saber nada. Nadie quería saber nada con él.*

URBANO —*Él me habló una vez de armar un trío con Galletti. ¡Gran cagada no haberlo armado, pfa! Y en parte creo que soy uno de los culpables de que no se haya armado. Simplemente porque era un momento que Mateo estaba muy bravo, ¿viste? 'Taba realmente bravo. Setenta y poco, ¿viste? Se cruzaba con todo el mundo. Mateo, hubo una época que el loco iba por la calle y la gente cruzaba. No querían ni verlo, ni cruzar palabra con él. Porque el loco te tiraba unas pálidas que te mataba, ¿no? Estaba en la onda de decir todo lo que veía y lo que sentía y si te veía por ejemplo que vos careteabas o mentías o trabajabas alguna ondita, el loco te daba cada sablazo que te mataba.*[6] *Producto de todos los mojos, ¿no?, que te ponen así, bravo. Galletti había venido de España. También andaba bravo, de repente. Era medio difícil concretar*

5. La Camerata de Tango (después Camerata de Punta del Este) era el grupo de instrumentación clásica (inicialmente era un cuarteto de cuerdas más contrabajo y piano; posteriormente se fueron incluyendo otros instrumentos) fundado en 1969 por Manolo Guardia y Federico García Vigil. Con muy poco tiempo de existencia, llegó a participar en **Musicasión 4**.

6. Esa fama de «sin tapujos» también llegó a la prensa, que reporta acá un comentario de Mateo a Dino enseguida del estreno de Montevideo Blues (2/VI/1971):

El Día —*Una vez finalizado el espectáculo se dirigió directamente al líder de «Los Montevideo Blus» y le manifestó su disgusto por el resultado.*

*«Vos podés hacer cosas muy superiores —le dijo— no sé como llegaste a esto.»* (El Día, 5/VI/1971)

Era una actitud hiper-crítica de la que no escapaban ni sus ex-ídolos:

CARLOS CANZANI —*Con Mateo nos encontramos en el Bar El Prado, y él venía del Cine Pocitos, donde habían pasado el* **Concierto para Bangladesh**. *Y él había ido a ver el concierto nada más que para ver lo que había hecho Harrison. Y él llegó completamente enojado, de mal humor, así con los ceños fruncidos, diciendomé: «Qué mal que tocó Harrison, no se puede creer...», como si fuera un amigo de él que estaba jugando en la esquina al fútbol. Y yo me reí, porque para mí Harrison la gastaba.*

*ese trío. Mateo igual tuvo que estar pila de años solo, de ahí salió el primer* longplay *de él, ¿no?, Mateo solo bien se lame. Porque el loco no podía con nadie.*

Con casi nadie. Mateo volvió a vivir con su familia, y se daba muy bien con todos. Cuando su sobrina Claudia, la segunda hija de Teresa, contrajo hepatitis, Eduardo pasó días y días cuidandolá, y mimándola con cosas que inventaba en la guitarra. Entre las canciones de cuna que le dedicó sobrevivió una que lleva su apodo: 'Lalá'.

Mientras Nancy bancaba su propia insatisfacción los dos seguían unidos, y Mateo compuso a su regreso una serie de canciones de amor ('Tras de ti', 'Niña'). Otra en ese ciclo de dedicatorias se hizo para la madre del joven percusionista Álvaro Salas (tamborero del Bucco).

ÁLVARO SALAS —*Yo le llegué mucho a él y él me llegó mucho a mí. Inclusive que mi vieja se llamaba Chola, y el tema 'La Chola' lo hizo dedicado a mi vieja, ¿no? Porque él iba a comer a casa. Mi madre era negra vieja, y le gustaban los guisos de mi vieja. Entonces mi vieja le daba de comer y siempre se tenía que ir a trabajar. Porque mi vieja hacía limpieza. «Pero ésta siempre se va», dice.* [canta] *«Se va la Chola/Chola se va se va».*

**—¿Y qué le pareció a tu mamá? ¿Quedó contenta?**

ÁLVARO —*Contenta no, contentísima. Divino. Imaginate. Era una cosa hermosa.*

FERNANDO «LOBO» NÚÑEZ —*Él lo quería mucho al Alvarito Salas, y siempre decía que era el mejor percusionista con que había tocado él. Él, era un cariño que tenía por el Alvarito... Y se entendían bárbaro.*

ÁLVARO —*A él ya le gustaba mucho la percusión. El loco siempre estaba con la percusión en la cabeza. Inclusive ensayaba conmigo, me tiraba golpes y yo le tiraba golpes a él. La verdad que sensacional. Después armamos varios conciertos. Tuvimos en varios lados tocando acá en Montevideo. Nos fuimos pal Interior. Se trabajó muy bien. Él trabajaba muy bien, se conseguía siempre unos piquecitos así, para dos, ¿no?*

La relación con Álvaro fue uno de sus muchos peloteos intensos de Mateo con algún percusionista (estuvieron los períodos con Rada, Luis Sosa, Chichito, Reinaldo, Jair, Trasante, el Lobo, el Nego Haedo, Hugo Jasa). Mientras que para toda la tradición occidental dominante la percusión suele ser considerada como un elemento secundario, de «acompañamiento», Mateo daba una muestra de su progresiva afinidad con algunas culturas musicales extraoccidentales (la música hindustaní, la música de tambores del África occidental subsahárico) considerando al percusionista como un coprotagonista. Aun cuando Mateo era el cantante y el autor de los temas, solía anunciar sus presentaciones como, por ejemplo, «*Mateo & Jair*». En carta a Trasante[7] Mateo se refirió al disco **Para espantar el sueño**, de Jaime Roos[8], como «*el disco que tu grabaste con JAIME.*»

Jair Gómez Flores no era propiamente percusionista, aunque sí uno de los mejores amigos que hizo Mateo en el Barrio Sur. Cantaba, tocaba la guitarra y componía (llegó a participar en **Musicasión 2**, cantando un tema propio acompañado por El Kinto, e integraba el grupo de candombe-*beat* Siringa). Mateo trató de amoldarlo a sus necesidades, y lo puso a tocar congas y a hacer coros, sometiéndolo al mismo régimen obsesivo de ensayos que lo caracterizó en todas las etapas de su vida.

7. Montevideo, s/f (probablemente del invierno de 1979).
8. Atmosfera, Francia, *AT 26002, 1978* (editado en Uruguay por Ayuí, A/E 18 [disco] y A/E 18K [casete], 1979).

JAIR —*Cuando había que ensayar había que ensayar, y era serio para eso. Te buscaba toda una cosa. Decía, yo qué sé: «El sol». Vamo a ver: «El sol, el sol, el sol», y te quedaba con eso y te duraba de repente media hora, hasta que te ubicaras y dijeras bien lo que es el sol. Era muy así, ¿no?*

JORGE TRASANTE —*Con Jair pasaba un fenómeno, que Jair tocaba percusión, pero yo creo que lo fuerte de Jair era cantar. Jair tenía su fuerza en el canto, pero era muy dulce. Jair era la melodía, la voz. Mateo tomaba una postura más romántica con Jair, quizás, porque Jair tenía una magia más... Yo tengo un punto rítmico más fuerte que Jair. Yo pienso que con Mateo estábamos compenetrados de otra manera. El dúo nuestro era otra explosión rítmica. Nosotros podíamos romper más el ritmo.*

**—¿Cuál fue el primer contacto que vos tuviste con Mateo?**

TRASANTE —*Es al regreso de Buenos Aires. Mateo ya tenía una idea musical, y estaba buscando a alguien con quien desarrollarla. Indudablemente, yo conocía a Mateo, por la televisión y por El Kinto, que era un grupo que yo adoraba. De muy chiquito yo iba a ver a Mateo, y siempre fue el músico que mejor me impresionaba acá en el Uruguay. La primera vez que nos vimos con Mateo fue en la Feria del Libro, en el año 71. Yo estaba esperando para tocar. Había un tambor ahí, estaba Mateo con una guitarra, y también apareció por primera vez el Pajarito Canzani. Y ahí nos pusimos los tres a tocar. Canzani venía de llegar de Fray Bentos y se integraba a todo un movimiento de música de Montevideo con toda una frescura del Interior que él traía, que era muy importante en aquel momento. Una voz hermosa, muy aguda y muy fresca, muy nueva. Por eso le decíamos «Pajarito». Teníamos la misma edad, diecisiete años los dos, cuando todo esto. Pájaro y Mateo fueron muy amigos, también. Éramos toda una barra que éramos excelentes compañeros todos, ¿ves? Y cuando nos juntamos con Mateo ahí, fue un encuentro muy lindo, porque hubo una buena compenetración entre los dos, tocando en dúo.*

Alternando entre estos tres acompañantes, Mateo laburaba bastante, sobre todo gracias al peso «histórico» de su nombre, ya que entonces sus rasgos de personalidad eran públicos, notorios y frecuentemente mal vistos. El término más usado para definirlo era «divague», del que él y Buscaglia habían abusado en la difusión de las **Musicasiones**. La palabra pegó, y era usada como eufemismo para el consumo de drogas por Mateo (que para muchos era la causa de su comportamiento errático). Cosa rara era encontrar el nombre de Mateo en la prensa sin el epíteto «divagante», o más sintéticamente, en forma de apodo: «Divague» Mateo[9]. Se hablaba de la decadencia de Mateo, añorando sus buenos viejos tiempos. Esto anticipaba de cierto modo la clase de comentarios lastimosos sobre Mateo que dominarían durante el período dictatorial. Las diferencias es que en dictadura, cuando decían que Mateo ya no era «el de antes», el «antes» era la época que ahora se deploraba, y que la supuesta decadencia se extendía a la música —que por el 72 se seguía salvando—.

HAMLET FAUX —[sobre la participación imprevista de Mateo en el Festival del Sol (8 de octubre de 1972)] *Como siempre, éste interpretó dos temas y tan intempestivamente como había subido al escenario, lo abandonó bruscamente. Las canciones que realizó fueron excelentes, pero hay un hecho que nadie puede negar. La imagen de Mateo está muy deteriorada, disminuida al punto de la pérdida de respeto por parte de la audiencia, que ya no lo comprende ni le interesa hacerlo. Algunos se compadecen de sus desvaríos y lo aplauden, como los 10 o 15 que lo hicieron en el Festival. También lo aplaudimos, pero por otra razón: aún consideramos a su*

9. LEIRA, 1972c.

*música excelente. Muy triste, casi patético presenciar el prematuro e innecesario ocaso de un gran talento.* [FAUX, 1972c][10]

Otros son un poco más optimistas.

**El Día** —*«No voy a ir al concierto ese donde está Mateo»: nos decía un músico integrante de un conocido grupo local; «prefiero quedarme con el recuerdo del Mateo de hace 4 y 5 años atrás. No quiero romper aquella imagen», finalizaba, amargado.*

*El «legendario» Mateo se presentaba en un concierto en el cual actuaban además un par de conjuntos menores. Las reacciones fueron diversas, pero en general el comentario era de que varios factores extramusicales, conocidos por todos y siempre asociados a la imagen de Mateo, lo habían arruinado por completo, profesional y musicalmente.*

*«No quiero ver lo que queda de Mateo», decía otro conocido músico local, para llegar después a la conclusión lapidaria de que había sido un genio, adelantado 5 o 6 años a su época, pero «ahora estaba terminado».*

*De todas formas nos interesaba el artista. Y allá fuimos para juzgar personalmente. Los músicos que precedieron a Mateo crearon un abúlico clima, rayano en lo insoportable. Ruidos incoherentes y actitudes pretenciosas que agotaron la paciencia (y los sentidos auditivos). Finalmente llegó Mateo.*

*Muy rápidamente se ubicó en el escenario, junto a su percusionista Jair, le acercaron los micrófonos y comenzó a cantar o mejor dicho; a hacer lo suyo. En un minuto comprendimos una cosa: que el gran talento estaba allí, intacto. No importan algunos «desencuentros» entre su guitarra y la percusión. No cuentan algunos finales no ajustados del todo. No creemos que Mateo haya ensayado siquiera para su presentación. Realizó cuatro temas, se levantó y se fue. Tan rápidamente como había llegado, abandonó el escenario, después de permanecer en él poco menos de 9 o 10 minutos. Pero fueron suficientes ya que un artista de talento como él puede llenar un escenario y conquistar una audiencia sin necesidad de instrumentos electrónicos, gran amplificación o alto volumen. Si solamente se disciplinara, organizara su música y adoptara una actitud más profesional, Mateo se convertiría en nuestro solista número uno. El talento está allí. Y nos sigue llevando musicalmente ventaja.* [22/VII/1972]

JAIME ROOS —*Mateo tuvo toda una época en donde se lo veía cada vez más desprolijo, cada vez más loco y cada vez más divagado, pidiendo prestadas las guitarras, y cada vez más volcado hacia la música acústica y también hacia el candombe. Caía por el teatro, tanto por el Solís como por el Stella d'Italia —cuando yo tocaba con Urbano*[11] *— y pedía plata por un lado, por otro lado yo le prestaba la guitarra y él se ponía a tocar unas cosas totalmente increíbles. Me acuerdo un día que tocó 'Muy lejos te vas' con un nuevo arreglo que él había hecho para la guitarra, y él la cantaba y era totalmente inconcebible cómo sonaba eso. Y tocaba los temas de* **Mateo solo bien se lame**.

Fue Mateo quien fue a proponer la grabación de un disco solista a De la Planta, el sello que había sacado **Musicasión 4** 1/2. De la Planta se había fundado en 1969, proyecto de Coyo Abuchalja —el guitarrista y administrador de Los Delfines— y de Carlos Píriz —el técnico de sonido que había amplificado los **Conciertos Beat** (entre diversas puestas teatrales) y grabado los *playbacks* para **Discodromo**—.

10. Un comentario posterior del mismo cronista sobre Mateo concluye con un cristiano «*Comprendámoslo. No es culpable de lo que hace.*» [FAUX, 1973] Ver también comentario de Esteban Leivas en LEIRA, 1972b.
11. En **Punto y coma, el que no está se embroma**, del Club de Teatro, 1972.

COYO ABUCHALJA —*De la Planta surge por necesidad. Los artistas uruguayos no tenían acá un buen respaldo de las compañías discográficas. Era muy difícil grabar, que alguien te bancara, y cuando lo hacías, lo hacías en condiciones realmente paupérrimas. Grabábamos con uno o dos canales, acá. Cuando ya en Argentina había cuatro canales. Era una vergüenza. Y cortábamos los discos mal, y las compañías no pagaban fotos como la gente. Y a Carlos Píriz, que era el que nos grababa, yo le propongo en ese entonces: «¿Por qué no formamos un sello uruguayo, dedicado a artistas uruguayos, y darle al artista el apoyo, el respaldo necesario con difusión, con notas, con buen material, bien grabado...?» Y bueno, con Carlos Píriz hacemos una sociedad. Tenemos la suerte de que Carlos de inmediato es contratado para Estudios Ion en Argentina. Hablamos con el dueño, y nos dio facilidades para poder grabar allá. Carlos tenía muy buena experiencia técnica, y además un montón de contactos con músicos que él veía ahí en el estudio, entonces empezamos a trabajar con una serie de artistas y a tratar de difundir nuestro sello.*

De la Planta forma en poco tiempo un catálogo variado e importante, con énfasis en música *beat*. El sello fue una de las piezas clave en el bum del *pop* en castellano a principios de los 70.

PÍRIZ —*De la Planta intentó grabar cosas que tenían que ser grabadas. Y las compañías grandes no lo hacían. Alguien tenía que hacerlo. Y entre la gente que había grabable, gente que debería grabar, era Mateo. ¡Mateo no tenía un disco hecho!*

COYO —*En esa época llamábamos la atención de todos los artistas, porque hacíamos buenos trabajos. Éramos gente en serio. Todos los grupos trataban de hacer alguna producción. Entonces Mateo también se arrimó. Él los dejó pegados a los de Music Hall. Tenía muy mala reputación. Píriz, —que tenía, te digo la verdad, una paciencia...— acepta.*

El empujón que define el momento de la grabación lo da Diane Denoir. Diana había pasado más de dos años en Europa, y ahora que volvía a la escena uruguaya, estaba también entre la gente «grabable que debería grabar». De la Planta produce su primer largaduración en 1971.

DIANE DENOIR —*El disco se graba mal porque, en primer lugar, la gente vio la forma de Mateo y no la esencia. Mateo, dentro de los parámetros estándar, no era un tipo de comportamiento establemente normal. Porque Mateo de repente salía con un domingo siete, o te dejaba plantado, o llegaba media hora tarde, y la gente: «qué horror, qué horror», ya inmediatamente lo juzgaban, lo etiquetaban, lo catalogaban. Yo dije: «Yo voy a grabar un disco donde las canciones sean de Mateo.» Las que no son de Mateo, una de Urbano, y una de Daniel Amaro, y una de Pippo. Entonces, lo lógico era que estuviera Mateo ahí. «No, porque Mateo está mal, lo vamos a grabar en Buenos Aires, es muy complicado...» Ese es un disco mal concebido y mal parido. Segundo porque, cuando yo llego, están los arreglos hechos. O.K., yo elegí a Gustavo Beytelman, que era un buen pianista argentino, y Alberto Núñez, que me gustaba. Pero cuando llego estaban los arreglos hechos y grabados. 'Quisiera', la de Daniel Amaro, estaba un tono y medio más arriba, y 'Señora Diana la vi' de Pippo estaba un tono entero más abajo. Así las grabé. Como quedaba poca guita, grabé en cincuenta minutos todas las canciones, una cosa así.*[12] *¿Pero qué pasa? Porque dentro de todas las cosas mal hechas, siempre hay como una ley de la justicia. 'Mejor me voy' no la puede tocar nadie porque les queda horrible, a Beytelman le queda horrible, a Alberto Núñez también, y nadie agarró 'Mejor me voy'. 'Mejor me voy'...*

12. En otro lado Diana dice un tiempo más probable: una hora y media (FAUX, 1972b).

*«Me voy.» Me tomo un avión, me vengo a Montevideo, a Pedro Bustamante 1520, donde vivía Mateo, y agarro a Mateo y digo: «Señora, me lo llevo a Buenos Aires a grabar.» —la mamá de Mateo era un ser maravilloso—. Píriz me dio plata para el pasaje y para Mateo. Entonces lo llevé a Mateo a Buenos Aires, lo meto en el estudio y grabamos 'Mejor me voy', 'Esa tristeza' —ese 6/8 de 'Esa tristeza' no lo agarraba nadie—, y la otra, 'El adiós', que la canto horrible.*

Píriz y Coyo deciden aprovechar el viaje de Mateo a Buenos Aires para concretar de una vez por todas el proyecto del disco solista de Mateo. Estratégicamente, le pagan un pasaje a Nancy, para proveer el necesario apoyo espiritual. Nancy viaja el 23 de octubre.

PÍRIZ —*Nosotros, las cosas de De la Planta las grabábamos principalmente los fines de semana. Teníamos una tarifa preferencial. Pero con Mateo no se podía trabajar los fines de semana. Porque otros grupos venían con la cosa muy armada, sabían lo que querían. Medio se mataban, grabando en un sábado y domingo, tal vez se quedaba uno de ellos para terminar el trabajo, en una sesión de lunes o martes trasnoche, y los otros se volvían en la madrugada del lunes. En el caso de Mateo no había pista de qué había que hacer, cuántos temas, cómo, qué formaciones, ¿había invitados?, ¿no había invitados? Todo eso estaba sin definir antes de hacerse el disco. Entonces yo hice un arreglo especial con el dueño del estudio para que fuera posible económicamente grabar aun los días de semana con una tarifa más baja. Cosa que el estudio no tenía por qué hacerlo —económicamente, por supuesto que no le convino—. El dueño del estudio era músico, Fernando Gelbard. Pianista, flautista, músico de* jazz. *Y entendió en qué estaba metido yo, y bueno, ganó menos. De todas formas, las tarifas de acá siempre fueron bastante más caras que las de Montevideo, y por eso con Mateo se gastó un montón de plata.*

Píriz y Coyo tenían previsto grabar el disco en una semana. La grabación se extendió por dos meses.

PÍRIZ —*Por ejemplo, no tenía claro ni qué temas iba a hacer, ni cómo eran los arreglos, nada por el estilo. La técnica era ésta: él tenía un cuaderno, y en cada página del cuaderno él tenía una servilletita de un bar u otro papelito equivalente donde tenía anotada la letra del tema. A partir de la letra él recordaba la melodía y podía volver a juntarse con la idea original de cuando la había compuesto. Entonces abría el cuaderno: «Ahora vamos a hacer ésta.» Y la hacía. Él tenía una serie de convencimientos previos, cuando él llegaba. Él ya sabía para qué lado iba la cosa. Pero el arreglo lo terminaba de elaborar ahí. Y dependiendo incluso de qué instrumento tuviera.*[13] *Cuando vino acá a Buenos Aires él no trajo ningún instrumento de percusión. Conseguimos cosas prestadas, y teníamos un* stock *de parches, y a partir de eso, si había un instrumento que le gustaba más que otro, de repente, ese instrumento lo inspiraba para hacer determinado tema. En las probadas de temas, cuando abría el cuadernito y empezaba con la guitarra a mirar la hojita a ver si conseguía acordarse de cómo era la melodía, por ahí altercaba con un tema y decía: «Ésta no. No, ésta tampoco, ésta tampoco...» ¡Y eran cosas impresionantes! Escuché pedacitos de cosas inconclusas impresionantes.*

*Así, el primer día grabó, no sé, tres, cuatro cosas. Al día siguiente descartó esas tres o cuatro cosas: se podían borrar. Taba todo mal, según Mateo. Borramos. Y este proceso de borrar lo del día anterior y volver a hacer otras cosas corrió durante cuatro o cinco días. Entonces en ese momento entendí que el sistema iba a ser ése para todo el disco. O sea, que nunca íbamos a tener nada más que cuatro o cinco cosas que iban a estar mal. Entonces a partir de ese punto decidí que iba a*

13. Algunos de esos temas y fragmentos eran bastante recientes, como 'Quien te viera', compuesta para Nancy: MATEO —*Hay un tema, «Quien te viera», que lo compuse cinco minutos antes de grabar.* [DA SILVEIRA, 1984a]

*empezar a decidir yo qué era lo que estaba bien o mal, porque la postura de él era una postura sin mayor sentido. Entonces empecé a guardar el material, excepto cuando eran tomas directamente equivocadas o cuando el material por alguna causa no servía.*

*Él cantaba con la guitarra. Acompañaba con la guitarra y cantaba el tema.*

—¿Simultáneamente?

PÍRIZ —*Sí. Después podía eventualmente agregar alguna guitarra más, agregar alguna percusión, o doblar alguna voz.*

—La mayor parte de los arreglos de ese disco son bastante sencillos, pero hay alguno que es más o menos complicado, como por ejemplo el de 'Tras de ti', que tiene un montón de voces. ¿Vos te acordás más o menos cómo lo hizo?

PÍRIZ —*Ese arreglo lo cantó un quinteto, el Quinto de Cantares.*

—¿No son de Mateo, las voces?

PÍRIZ —*No.*

—Yo siempre pensé que eran todas las voces de Mateo, por lo que dice en la contracarátula: «*todas las voces, toda la percusión, todas las guitarras, toda la música, toda la poesía: MATEO*».

PÍRIZ —*Digamos que esa frase es una generalización.*[14] *El arreglo es de Mateo. Mateo les pasó las voces como él las quería, de a una, con la guitarra. Una de las voces de ese grupo era Eduardo Rozas, un amigo porteño, músico, gran admirador de Mateo antes de conocerlo, que fue quien fundamentalmente trabajó conmigo armando los materiales de Mateo solo bien se lame. Eduardo Rozas era un uruguayo honorario, como se definía él, porque una vez estuvo con un cuarteto vocal en Montevideo, y le había gustado muchísimo toda la onda de la ciudad, y había aprehendido la onda uruguaya. Independiente de la parte técnica, esa parte de producción la compartí con Eduardo Rozas. Ahora, respecto del tema musical, el que más aportó ahí fue Eduardo Rozas. El que tuvo más diálogo musical con Mateo, con respecto a arreglos o discusiones respecto a la afinación, por ejemplo.*

Fueron varios los músicos argentinos que pintaron algunas veces en el estudio para disfrutar con las grabaciones de Mateo.

—¿Hubo participación de alguien más en algún otro surco?

PÍRIZ —*No.*

—¿Todas las percusiones y guitarras fueron de Mateo?

PÍRIZ —*Sí. Absolutamente todo.*

*En ese disco estuvieron de visita algunos músicos de jazz de acá de Buenos Aires. Entre ellos estaba el Pocho Lapouble. Jorge López Ruiz... Se había comentado algo acerca de Mateo. Se quedaron muertos con esas figuras rítmicas sin tierra, por ejemplo, ese tipo de cosas así, que «eso no se puede escribir, eso no se puede tocar»... Impresionadísimos. Y después venían todos los días, a escuchar un pedacito.*[15]

---

14. Ese dato puede resultar sorpresivo, puesto que mucha de la mística de Mateo solo bien se lame gira en torno a la idea de que *todo* (y no *casi todo*) lo que suena es Mateo. Sin embargo, si escuchamos con atención el arreglo de 'Tras de ti', oiremos una bien timbrada voz de bajo haciendo un mi-1 (), totalmente fuera de la extensión de Mateo.

15. Tal vez sin darse cuenta ni Mateo ni López Ruiz, la admiración fue recíproca, como se desprende de este episodio ocurrido a principios de 1987:
FERNANDO CARRERA —*Me acuerdo una vez que yo tenía un disco viejo acá en mi casa de un jazzista argentino, Jorge López Ruiz, que él había ido a grabar a Estados Unidos con músicos yanquis, buenos músicos de jazz. Mateo paró la oreja así, quedó pero acalambrado. Lo escuchó entero, totalmente alucinado, totalmente transportado por ese disco de Jorge López Ruiz.*

*Había gente que estaba próxima, tratando de ayudar. Así como cantó la gente del Quinto de Cantares en un tema, acá le prestaron una buena guitarra de 12 cuerdas. Recuerdo que sorprendió al que se la prestó, que fue Pinchi Cardozo Campo. Vino a ver cómo iba la grabación, a las seis, siete horas, y de adentro del control, mirando a Mateo, tenía una sensación muy incómoda. No entendía qué era lo que estaba tocando, ni cómo... Porque Mateo la guitarra no la afinaba convencionalmente. Y entonces, al ojo de algún guitarrista habituado a mirar otro guitarrista, era imposible entender qué es lo que estaba tocando: unas posiciones extrañas, posiciones de él.*

*Mateo estaba acá en Buenos Aires, alojado en un hotel, con Nancy. Había días en que aparecía en el estudio, con un horario reservado, por ejemplo, a las cuatro de la tarde, y preguntaba a qué horas teníamos grabación «mañana». «Igual que hoy, también a las cuatro.» «Bueno, ya voy. Ta mañana.» Y de la puerta del estudio se iba. Simplemente venía a avisar que ese día no grababa. Al estudio tenés que pagarle seis, siete horas reservadas para ese día...*

COYO —*Teníamos dos opciones: o le reventábamos la cabeza o lo aguantábamos para que siguiera grabando, ¿viste?*

NANCY —*Me costaba mucho levantarlo, hacerlo ir a grabar. Por ahí, qué sé yo, sabía que tenía que ir a grabar pero quería irse a caminar o a sentarse en una plaza. Porque sí, porque se le antojaba que quería sentarse. Entonces me costaba muchísimo, más con eso que él tenía, que cuando te ponías a discutir o a hablar las cosas salían para cualquier lado, entonces peor todavía para convencerlo de que tenía que ir a grabar. A él le faltaba droga, no tenía marihuana, no tenía anfetaminas, porque en ese momento acá estaban prohibidas terminantemente. Incluso él tomaba alcohol con pastillas para adelgazar, porque aparentemente eso lo excitaba.*

PÍRIZ. —*Eduardo Rozas tuvo otro trabajo meritorio en ese disco: hacía guardia en la puerta del hotel de Mateo antes que Mateo se divagara. Entonces llegaba temprano, paraba el auto en la puerta, tipo detective, se tiraba así con el diario, leía y esperaba que Mateo no se fuera de ahí. Nancy ya estaba prevenida de que siempre alguno los iba a estar esperando abajo. Entonces éste lo atajaba a Mateo ahí antes de salir y ya lo traía derecho al estudio. Ése era el mecanismo.* **—Coriún Aharonián siempre cuenta y ha publicado[16] una anécdota de que en determinado día Mateo dijo que iba a la esquina a tomar un café y se vino para Montevideo.**

PÍRIZ. —*Sí, sí. Ese es el regreso a Montevideo. No es que se fuera del estudio a tomar un café, pero «voy y ya vengo», ese tipo de cosas así.*[17]

*Y bueno, a partir de elegir los temas, a partir de elaborar las mezclas, a partir de limpiar un poco el material que oía, hice el disco ése. Con el debido respeto lo armamos, junto con Eduardo Rozas. Si hubiera sido por Mateo, presumo, seguramente el disco nunca se hubiera terminado, ni hecho, ni nada por el estilo.*

El finísimo trabajo de finalización se extendió por casi un año. Incluyó el armado de las «escenas documentales» de estudio, que como toda documental no transcurren a tiempo real: en realidad están elaboradas a partir de un cuidado montaje, a tijera y cinta adhesiva, del máster final. De este modo, episodios que habrán transcurrido en largos minutos quedaron condensados y dinamizados a una duración de segundos.[18]

16. AHARONIÁN, 1990a.
17. Tal vez a Mateo lo moviera el espíritu navideño: regresó a Montevideo el 24 de diciembre.
18. El célebre *«ahí es la contumancia»* que antecede '¿Por qué?', por ejemplo, procede de otro lugar, habiendo sido pegado ahí por razones estéticas. El largo titubeo antes de 'La Chola' está montado a partir de fragmentos que pueden no pasar de una palabra de largo.

—¿La idea del título de Mateo solo bien se lame fue de Mateo o fue tuya?

PÍRIZ —*Fue mía. Ese disco empezó no con Mateo solo. En ese disco iba a participar eventualmente alguien más. Él iba a hacer las bases y después «vamos a ver».*

—¿Él volvió a hablar contigo, alguna vez? ¿Hizo alguna apreciación sobre el resultado?

PÍRIZ —*Estaba contentísimo. Cuando él se encontró con el disco en Montevideo le impresionó como trabajo terminado, como trabajo acabado. Por ejemplo, en las partes improvisadas, especialmente en los finales de los temas, había zapadas donde de repente el tema se deshilachaba y había cosas que decididamente estaban mal. Esas cosas podían haberle dejado la idea a Mateo de que el total estaba mal. Respetuosamente caímos antes de esas cosas y nadie las escucha.*

CORIÚN AHARONIÁN —*Yo califiqué* **Mateo solo bien se lame** *en aquella oportunidad como un acto de amor de Carlos Píriz. Lo sigo calificando del mismo modo.*

Pasó un año entre la grabación y el lanzamiento del disco, lo suficiente para que corrieran las anécdotas y creciera la expectativa. Mientras tanto, Mateo atraviesa su período más crítico en lo personal.

NANCY —*Él ya estaba en una decadencia total. Ya su físico, ya no era la misma cara, permanentemente sucio, delirante, totalmente perdido... Era una cosa que aparecía a las tres, las cuatro de la mañana golpeando mi puerta desesperado, y que le abriera, y se ponía como un niño, así, en mi pecho, y yo lo abrazaba, y él se quedaba así, y lloraba, o decía que lo perseguían. Yo sufría terriblemente, no sabía qué hacer en esos momentos. Íbamos en el colectivo y me decía si no escuchaba yo todo lo que la gente estaba hablando de él. Y como yo le decía que no, se embroncaba conmigo, porque me decía que yo estaba igual que ellos. Que lo atacaba. Dentro de todo, a pesar de que yo me fui a Estados Unidos, seguía queriendoló, quería sacarlo de todo eso.*

*Estábamos media noche charlando y no nos poníamos de acuerdo. Y yo dije: «¡Estoy hablando con un loco! ¡Y yo le sigo la corriente! ¡No puede ser! ¡Me va a llevar a mí!» Porque de repente parecía que la cabeza te iba a reventar, porque querías entenderlo.*

*Y realmente el final fue dramático. Porque yo, a pesar de todo, a pesar de todas las cosas vividas, buenas y malas, pero en ese momento muy muy tristes, muy malas, lo seguía queriendo. Entonces para mí fue tremendo. Dejarlo fue tremendo. Porque siempre en el fondo de mi corazón tenía la esperanza de poderlo salvar. Pero era más fuerte que yo, todo eso. Yo no podía, yo no era la Súpermujer, no podía, y me di cuenta que no era una heroína y no podía hacer nada por él. Entonces me tuve que separar, porque me hacía mucho daño, mucho daño. Nosotros siempre nos peleábamos y nos arreglábamos. Yo me enojaba, agarraba mis valijas y me venía a Buenos Aires con mi hermano. Y bueno, a los dos días estaba Mateo acá a buscarme. Y bueno, por supuesto, 'taba Mateo allí, a mí se me caía todo, y otra vez me tomaba para Montevideo con Mateo. Esa vez, con el dolor de mi alma, me tomé el barco, me vine para acá, y no me fui a la casa de mi hermano, no me fui a ninguna parte donde sabía que él me iba a encontrar. No me encontró más. Y así terminó. Ya era insostenible la cosa.*

*Yo siempre decía que el día que yo me separara totalmente de Mateo me iba a morir de tristeza, porque para mí eran mis ojos. Mis ojos. Se me terminaba la luz sin él, ¿viste? Y bueno, no se me terminó la luz, pero tampoco brillo tanto, la verdad.*

Pocos discos uruguayos se habrán lanzado en un clima de expectativa tan grande como **Mateo solo bien se lame**. Estaba plenamente asumido que se vivía un pedazo de historia, el nacimiento de un clásico. Todo un fenómeno, si uno piensa que se trataba del primer disco de un músico que hasta dos años antes fuera apenas citado al paso en unas pocas

notas periodísticas. Antes del lanzamiento uruguayo del disco, un vocero de De la Planta comenta que, entre los proyectos a mediano plazo del sello estaba empezar a editar casetes, empezando con *«figuras ya ampliamente conocidas, como Mateo, Camerata y Totem»*[19]. Los integrantes de Evolución (el grupo de Alfonso Carbone) no hesitan en calificarlo como *«genio»*[20]. Ya los músicos de Dusk nombran a sus preferidos fuera del ámbito *«pop»*: Bach, Beethoven, Piazzolla y Mateo.[21] Decenas de grupos y solistas comparten apreciaciones similares (las siguientes citas son anteriores o contemporáneas al lanzamiento de **Mateo solo bien se lame** en Uruguay):

LEIRA —[...] *es otro* [con Dino] *de los más importantes cantautores nacionales, «padres» de las últimas etapas de nuestra música joven.* [LEIRA, 1971]

**El País** —*No cabe duda alguna, la huella de Mateo en la música uruguaya es innegable.* [6/X/1972]

JORGE VAEZA —*La música nuestra tiene trascendencia.* [...] *Fijate en Eduardo Mateo. Es una figura legendaria dentro del ruido montevideano. Fue el inspirador de la onda del candombe-beat, con un ritmo netamente uruguayo. También inició la moda de los conciertos. Te das cuenta que sustentó un «sonido» uruguayo sin influencias foráneas.* [Y.M.B., 1972]

**El Popular** —*Ud. tiene que haberlo visto: vaqueros gastados, campera igual, negra y espesa barba, la mirada puesta en algún lugar de la galaxia, los brazos colgados como si fueran de otro y la guitarra agarrada de su mano como si fuera otra parte de él.*

Es *Eduardo Mateo, «El Gran Divagante», pero si algún osado trata de describir un día la historia de la música popular nacional, no podrá faltar en ella un capítulo dedicado a Mateo.*

[...] *Mateo gracias a su capacidad creadora dio a luz todo un estilo propio que luego sería un estilo nacional. Sólo comparable por estos lares a lo hecho en Argentina por «Almendra», pero con una carga más latinoamericana que éstos, y con mayor profundidad.* [5/XI/1972]

Un cronista anónimo de **La Mañana** habla de Mateo con la reverencia reservada a los santos y gurúes. Ante lo que probablemente ha sido un trancazo debido a la tartamudez de Mateo, dice que su pregunta *«lo obligó a aislarse en su interioridad artística y humana, por un momento, para luego decir* [...]»

**La Mañana** —[...] *sus palabras y sus gestos están poseídos por una serenidad contagiante que nos incita a buscar más allá de ellos para encontrarnos con un manantial —diría yo— de ritmo, color y armonía que constantemente nos obliga a situarlo dentro de la música propiamente dicha, casi absoluta, pura y sin problemas.* [17/VII/1971]

**Mateo solo** sale primero en Argentina, en octubre de 1972, y en la primera quincena de diciembre la edición uruguaya se encuentra en las disquerías. La carátula aparece reproducida en la página discográfica de **La Nueva Gente**[22] a un tamaño mayor que el merecido por cualquier otro lanzamiento en dos años de existencia del suplemento (a excepción, justamente, de **Musicasión 4 1/2**[23]).

**—¿Cuánto vendió el disco de Mateo?**

19. El País, 27/X/1972, 'De la Planta: Un promisorio plan de próximas ediciones discográficas'.
20. El Día, 12/VIII/1972.
21. GILGAMESH, 1972.
22. El Día, 16/XII/1972.
23. El Día 14/VIII/1971.

PÍRIZ —*Tienen que ser cifras como dos o tres mil discos. No me acuerdo con precisión.*[24]

JAIME —*La aparición de* **Mateo solo bien se lame** *fue realmente como una bomba. Fue un disco realmente popular entre un gran sector de la gente joven. Fue un disco que marcó a esa generación y que andaba por todos lados. Me marcó definitivamente. Es un disco que yo me devoré, que lo conozco de memoria. El disco sigue sonando como un clásico. Cuando salió ya era un clásico. Marcó una línea estética, en mi opinión, absolutamente tercermundista, si es que esto quiere decir algo: Mateo haciendo un disco acústico con guitarra y un tambor, en un momento en que toda la música estaba electrificada, en donde el rocanrol cada mes se hacía más sofisticado y donde se tendía ya a dejar la forma simple para llegar al* rock *hasta sinfónico, al estilo de Emerson, Lake & Palmer, Blood, Sweat & Tears, Yes. En el momento que aparecía aquello, Mateo salió con una guitarra acústica, solo contra el mundo,*[25] *en un estilo que se apartaba de los parámetros folclórico–rurales, o políticos, para entrar en una atmósfera de mayor vuelo del punto de vista espiritual. Vuelo que en aquella época proporcionaba únicamente cierto tipo de rock o la música culta, pero que sin embargo él lo lograba con su guitarra, su voz y sus letras. También el hecho de utilizar el candombe como ritmo fusionándolo con otros estilos y otras formas que continuaban y desarrollaban aun más lejos lo que había hecho El Kinto. Mateo tenía una gran influencia de João Gilberto, por ejemplo, y tenía una gran influencia de las atmósferas que creaba Ravi Shankar, del cual Mateo era fanático en aquellas épocas hinduísticas y sicodélicas.*[26] *Ahora bien, Mateo era una procesadora estética muy particular, con un enorme cuidado, y un enorme olfato —instinto— hacia las verdades musicales —que yo particularmente creo que existen— y él tomaba lo que había que tomar y bueno, lo hacía con un criterio absolutamente particular y personal pero también muy profundo. Lo mismo del punto de vista rítmico. Mateo era un guitarrista y un percusionista genial. Él grabó todos los tambores en* playback *sobre las guitarras ya hechas. Obviamente sobre ningún* click *o metrónomo. Sobre nada.*

FERNANDO CARRERA —*Cuando yo estaba en primero de preparatorios, en el año 73, conocí a dos personas que iban al Liceo Bauzá, en el Paso Molino, que cada uno de ellos tenía un ejemplar de* **Mateo solo bien se lame**, *que hacía un año que había salido. Ellos eran hinchas de Mateo y además en la guitarra me acuerdo que sabían tocar 'Quien te viera' idéntica. Y también 'Jacinta' y dos canciones que no estaban en ese disco, que eran 'Esa tristeza' y 'Mejor me voy'. Entonces en las reuniones nuestras las cantaban. Otros cantaban una de los Beatles, otros cantaban una de Joan Baez, yo cantaba una de Jobim. Y yo quedé realmente embelesado,*

---

24. Es lo más cercano que fue posible acercarse a la cifra de ventas inicial de **Mateo solo bien se lame**. Habría que agregar posteriormente lo vendido por la reedición por Clave, en 1976, que según Juan José Saturno, encargado de difusión del sello en la época, tuvo un desempeño «flojo». Por lo menos una edición de Clave se llegó a agotar, pero no hay recuerdo de cuánto fue la tirada. Como dato aproximativo, Ediciones Tacuabé, un sello menor que Clave, en 1976 hacía primeras ediciones de discos de entre 250 y 550 ejemplares. Con base en todas esas referencias, se puede ubicar la venta total del fonograma entre los exagerados extremos de 4.000 y 2.000 ejemplares vendidos.

25. Tal vez la música que se difundía en Uruguay por el año 73 dejara esa impresión, pero el «sonido» de **Mateo solo bien se lame** tenía su parentesco con ejemplos anglófonos recientes o contemporáneos basados en el *folk* (Simon & Garfunkel, 'Patterns' [Simon], en **Parsley, Sage, Rosemary and Thyme**, Columbia, C3K 45322, editado originalmente en 1966; Joni Mitchell, 'All I want' [Mitchell], en **Blue**, Reprise, 2038–2, edit. orig. VI/1971).

26. El personal acercamiento de Mateo a la música hindustani (la música clásica del Norte de India) era una de las tantas manifestaciones de orientalismo que campeaban por el Montevideo musical de los primeros setentas: Pippo andaba en vueltas con un dúo con el sitarista Ricardo Chappe, mientras Harutiún aparecía por todos lados tocando su kemanchá (un instrumento del Mediano Oriente, de cuerdas frotadas con arco).

*¿no?, con esa música, y esa armonía y esas melodías, esas palabras. Todo con un tinte bastante inesperado. Me acuerdo que la canción 'Quien te viera', por ejemplo, me resultaba maravillosa. O sea, lo veía francamente como algo a seguir o a imitar, ese camino estilístico para hacer una canción de amor. Incluyendo la letra, que a mí me resultaba para nada concreta, ¿no?, sin un mensaje claro que dijera «esto es blanco». No. La letra tenía una especie de ambigüedad, también. Y eso no era lo habitual. Las canciones de amor siempre dicen «te amo» o «no te amo». Planteaban situaciones muy claras —lo que yo escuchaba, ¿no?, yo escuchaba música comercial, yo qué sé—. Esa canción a mí me parecía una especie de joya, de gemita.*

LUIS TROCHÓN —*Un disco que la verdad que no sé dónde ni cómo ni cuándo lo escuché. Yo sé que cuando yo llegué al disco, el disco ya, quieras que no, no te digo que era toda una institución, pero por ahí andaba, ¿no? Como un gran disco, como una cosa que, bueno, que si querés componer o algo, como uruguayo, que no podés desconocer, ¿no?*

POPO ROMANO —*Yo escuché a Mateo desde muy chico. Cuando yo empecé a tocar la guitarra con idea de formar un grupo —onda trece años— en el barrio había toda una camada de músicos mayores que yo que tenían material de Mateo, como también tenían materiales más roqueros, así. Y siempre se hablaba de Mateo como todo un maestro.*

JORGE BONALDI —*Creo que* ***Mateo solo bien se lame*** *es un disco que tuvo una influencia capital dentro de la música popular. Es un pilar. Incidió muchísimo en gente como Jaime Roos. Me parece que tuvo una influencia enorme. Con Aguaragua hacíamos temas de Mateo: me acuerdo de 'Jacinta', con Lazaroff al piano.*

JORGE SCHELLEMBERG —*Yo era muy gurí, tenía doce, trece años. Digamos, 74, 75, ¿no? Mateo fue para mí un descubrimiento. Fue a través de un amigo bastante mayor que yo. Yo creo que 'La mama vieja' cambió mi vida, me partió el coco. Son esas cosas que vos escuchás y sentís que ya no sos el mismo, ¿no?, y que tu música ya no puede ser la misma.*

# 14
# El martillo que golpea

El disco de Diane Denoir se lanza en marzo del 73, casi dos años después de grabarse. Comercialmente no camina bien. Puede ser por los problemas interpretativos o por la falta de gancho. Puede ser también que Diana, cada vez más radicalizada políticamente, empezara a dirigirse a un público diferente del de su disco.

JORGE BONALDI —*Personalmente, yo conocí a Mateo en 1973, si no me falla la cuenta, en la casa de Diane Denoir. En esa época, en la época en que la canción popular estaba pasando por una politización muy fuerte, yo trabajaba con un grupo que participaba mucho en actos políticos.*[1] *Por algunos meses acompañé a Diane Denoir. Hasta la época del golpe de estado y algunos meses después.*

**—¿El repertorio de ella seguía la misma línea de antes o sufrió algún cambio, también?**

BONALDI —*Yo creo que sí, que ella cambió bastante, o sea, pasó de cantar en francés o hacer canciones de Mateo a cantar canciones bastante de apariencia más comprometida, ¿no? Tenía algunas canciones de tipo «doble lectura», que ya se empezaban a insinuar en aquella época.*[2]

*En esos tiempos era muy frecuente que Mateo apareciera en la casa de Diane Denoir. Ya tenía bien puesta encima su fama de tipo divagante. Le gustaba mucho una guitarra que yo había comprado en Argentina, que tenía el mismo formato que la guitarra de George Harrison —una imitación barata, ¿no?—. Él la afinaba con sus peculiares afinaciones. Ya nos habíamos vuelto bastante compinches, y él estaba largo rato improvisando con esa guitarra. Y de repente él me pasaba a mí algunas de esas células rítmicas que inventaba él, y yo trataba de tocarla así como podía, ¿viste?, y él improvisaba. Nos pasábamos ratos bastante largos improvisando. Una*

1. Patria Libre, formado por Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff, Raúl Castro y Miguel Amarillo. Hacia 1975 se integraría también, por un corto período, Jaime Roos. Hacían una onda un poco inspirada en Inti Illimani, pero ya insinuando las inquietudes que vendrían a aflorar, más maduramente, en Los que Iban Cantando, a partir de 1977.
2. Diana musicalizó textos de Adela Gleijer, Benedetti y Juan Cunha. La canción que se hizo famosa fue 'Como un pájaro libre', sobre texto de Adela Gleijer, que se difundió posteriormente en versiones de Mercedes Sosa y de Rumbo.

*vez arrancamos los tres para San José, a un local que se llamaba Burbujas, y ahí Diana hizo un recital fundamentalmente de canciones brasileras y alguna canción, también, de Mateo. Al final del recital la gente pedía que cantara Mateo. La gente quería que él cantara, y no sé, alguna macacada él hacía. Lo que es significativo que Mateo era conocido, te diría, en buena parte del país, por el público amante de la música, por el público diletante.*

*Cabe consignar que Diane Denoir era un elemento muy politizado, sumamente politizado, y estaba muy vinculada a todo el ámbito intelectual de entonces, que tenía su vinculación con el quehacer político también, ¿no? Eso es una cosa que interesa destacar.*

Se viene el golpe militar de junio del 73. La cosa ya no estaba para la pavada, y empeora. Mientras tanto, Mateo pasaba sus días de piyama paseándose por el Buceo, y a veces practicando *jogging* (de piyama, sí).

DIANE DENOIR —*A Mateo no le gusta ni le interesa cantar en actos políticos, en sindicatos y en comités de base, donde además no te pagan. ¿Tá? Entonces yo respeto esa elección.*[3]

Preocupado por la paz y el amor más que por la revolución o la resistencia activa, Mateo prefiere la estética de las flores a la del fusil, se rehusa a buscar un laburo «capitalista», predica el valor y el poder de la imaginación, y persigue la iluminación por medio de la meditación o de los estados de relajación a que lo llevan los puchos de marihuana y hashish. Su comportamiento ante la acuciante situación nacional (y cualquier otra situación que se le planteó en la vida) está identificada con el *akarma* hinduista o con el *wu-wei* taoísta (la no-acción, o la acción desvinculada del deseo por sus frutos).

VERA SIENRA —*Hay momentos en que estaba deprimida, venía, me sacudía y me decía: «Tenés que dedicarte, tenés que pensar en Dios.»*

—¿«En Dios», decía?

VERA —*Sí. Él tenía una absoluta certeza de la existencia paralela, lo no visible. Él creía en los geniecillos, el creía en lo que estaba detrás de las cosas... Constataba, me parece, detrás de las cosas. Él estaba detrás de mí, a la búsqueda de que yo me dedicara a la filosofía oriental, que estuviera más próxima a las cosas que a él le interesaban... Él leía los vedas, él tenía mucha literatura, me regaló. Era una preocupación muy íntima de él, y muy pertinaz, permanente. Además era un hombre con una visión cósmica de las cosas.*

Entre 1974 y 1975 Mateo se entusiasma con el camino hacia la felicidad propuesto por Maharaji[4].

3. De todos modos, Mateo siguió acompañando a Diana en diversas ocasiones, como en temporadas en Oh... Sara (rbla. Tomás Berreta 6703, 1971) y Procopio (otoño de 1973).

4. Maharaji o Maharaj Ji, quien no asume la denominación de «gurú», tenía catorce años cuando su prédica llegó al Uruguay en 1974. Se hizo conocido en 1971 en Los Ángeles, después de adquirir reputación como «niño profeta» en India ya a los ocho años de edad. Hijo de un prestigioso gurú, difunde esencialmente la noción oriental de que todos llevan la «luz» adentro suyo, y la alcanzan en la medida en que logran despojarse del ego. Más que de iluminación, Maharaji habla de «felicidad», alcanzable a través de procesos menos arduos que, por ejemplo, en el budismo, y con objetivos más concretos, palpables. Lo seductor de la propuesta y la organización montada para difundirla le han valido una considerable fortuna material. Su estrategia de difusión ha cambiado mucho en estos veinte años, y actualmente su imagen tiene cierto parentesco con la de algunos predicadores evangelistas, aunque es mucho más fina y sutil, y Dios es usado como un mero respaldo adicional de un pensamiento esencialmente pragmático (un ejemplo de su claridad y sencillez de exposición, simpatía personal y oratoria está en la charla realizada en Pasadena, California, el 8/XI/1991, difundida en video en el Hotel Continental, el 18/II/1992. Ver también **Windows in Time** [Visions/ILC, VHS 1989] y **Oceania** [copia casera en VHS, sin datos]). Sin embargo, en la época en que Mateo conoció a sus «iniciadores» (nunca contactó directamente con Maharaji) la ambientación, el discurso y la terminología eran más religiosos, desde el propio nombre del

JORGE SANTOMAURO —*Mateo tomó el conocimiento.*
**—¿Qué es el conocimiento?**
JORGE —*El conocimiento son cuatro técnicas que te pasa el maestro hindú. Nada más. A libre albedrío tuyo si las querés practicar o no.*
**—¿Y técnicas de qué?**
JORGE —*Técnicas de meditación.*
**—¿Y cómo son, más o menos?**
JORGE —*No se pueden decir las técnicas.*
**—Ah, son una cosa cerrada…**
JORGE —*No es cerrado, pero es algo que lo pasa él, ¿no? Y bueno. Eso se respeta. Pero simplemente se trata de encontrarte a vos mismo. Y por ahí se decía en aquellos tiempos: «Si la mente llega hasta acá, vamos un poco más.» Yo me acuerdo que había un tipo que le preguntaba a Maharaji si existía el Paraíso. Y él dijo que no sabía, que él estaba vivo y él estaba acá. Y el tipo tanto le insistió que él le dijo: «Quedate tranquilo, que si un día me muero y encuentro algún teléfono cerca allá en el Paraíso te llamo y te aviso.» Maharaji es un tipo que dice que está todo adentro tuyo, y que lo disfrutes, nada más. La onda de Maharaji es ésa, todo lo demás es un adorno, ¿me entendés? O sea, con esa técnica vos podés llegar a un lugar tuyo donde no hay preguntas, donde es perfecto.*

Maharaji nunca vino al Uruguay. Mateo tomó el conocimiento a través de un «iniciador», o sea, alguien especialmente habilitado para trasmitirlo. En el caso específico, fue una iniciadora, una hindú de poco más de veinte años, con título de Mahatma y llamada Suleshkna Bai. Mateo y los que tomaron el conocimiento con él estuvieron encerrados con Suleshkna cerca de ocho horas y después salieron a relatar sus experiencias a los no iniciados. Mientras todos los demás hablaron de sus estados de conciencia, sus vuelos, su paz, Mateo no habló más que de Suleshkna. Quedó totalmente enamorado.

Sin embargo, el «conocimiento» le pegó fuerte y Mateo sufrió un cambio notorio. Llegó a raparse la cabeza, frecuentó el *ashram* durante unos dos años, compuso canciones inspiradas en la filosofía hinduista (quedó grabada 'Canción para renacer')[5], abandonó provisoriamente el alcohol y las drogas y practicó intensivamente la meditación, viviendo a veces prolongados períodos de reclusión en su propia casa. Por primera vez, se calmó la angustia que lo tomaba desde fines de los 60.

GUILLERMO PELOSSI —*El loco se sentía bien. Encontraba una paz.*
JULIO PELOSSI —*Se había cortado el pelo. 'Taba rapado así, onda cepillo. Y andaba de poncho y de gorra de lana con pompón. 'Taba prolijito, taba gordo, la barba recortada. 'Taba bien. Cuando iba al gurú andaba manso, ¿no?*

En un período de agudísima crisis social, Mateo optó por un camino de introspección,

movimiento: Misión de la Luz Divina. Las reuniones con los iniciadores eran llamadas *satsang* (corrupción en hindi del sánscrito *satsanga*, que se refiere a las reuniones con los gurúes o a los encuentros donde se estudian las escrituras sagradas, se profundiza en aspectos teóricos del yoga y se confraterniza), la casa donde se reunía era llamada *ashram* (corrupción en hindi del sánscrito *âshrama*, que quiere decir «quemar», y es como se llaman a las comunidades yóguicas, donde se «queman» las impurezas). El término «conocimiento» aplicado a la forma de alcanzar la luz es habitual como traducción para términos como el sánscrito *jñana* y el chino *chih* y, como en el hinduismo, está relacionado con la meditación yóguica. Los iniciados son llamados *premis* (literalmente «que aman», referente a «amantes de la verdad»).

5. Por ahí andará una o más copias de una casete que la «misión» uruguaya del Maharaji envió a otros *ashram* por el mundo afuera, con canciones inéditas de Mateo, Pippo y Yayo. Alfredo Vita recuerda haberse encontrado con una copia en Maracaibo, Venezuela, que le alcanzó una amiga seguidora de Maharaji.

resistencia pasiva, vida alternativa e intento de superar las dualidades. En un discurso registrado en el video de propaganda Oceania[6], Maharaji comenta que el perfeccionamiento del individuo por la vía del «conocimiento» no puede hacer dejar de existir el martillo que golpea, pero puede tornar el iniciado inmune al golpe.

Pero Mateo, quien nunca tocó el fondo del camino hinduista o budista, no quedó totalmente inmune al golpe del martillo. Por más que su cabeza funcionara en una dimensión apolítica (y sus letras no contienen ninguna referencia directa y específica a temas políticos), la situación del país se insinuó por entre los pilares de la vida que tenía armada.

Al poco tiempo de instaurada la dictadura militar, Viglietti, Los Olimareños, Zitarrosa y Numa se vieron compelidos a dejar el país. Su apartamiento del medio y la posterior censura a la difusión de su obra ayudó a fortalecer su estatus de héroes. Después de algunos años en que no se llegan a definir propuestas nuevas con aceptación masiva, una nueva generación asume una de las etiquetas del movimiento folclorista (Canto Popular) para dar continuidad a su trabajo.[7] Continuidad mismo, puesto que muchos no se quedaron en la imitación y la perpetuación, sino que captaron algunas esencias para seguir adelante, con perfiles originales y agudo sentido crítico. Pese a las contras, los riesgos y una política errática de prohibiciones de una u otra figura en momentos diversos, el Canto Popular floreció, y no en forma clandestina: los discos se vendían en las disquerías, salían críticas en los diarios, se publicaron libros, la etiqueta se usó con libertad. El Canto Popular generó oportunidades de reunión de masas y se constituyó en la más importante expresión de resistencia cultural al régimen de facto.

El movimiento que no encerraba una posición política en su definición —la música *beat* —, tuvo peor suerte. Como movimiento, virtualmente dejó de existir a los pocos años del golpe. Se perpetuó apenas en casos aislados, como el de Mateo. No queda claro hasta qué punto la política que minó las bases del *beat* nacional (análoga a la que atacó también a los centros donde se nucleaba la cultura afromontevideana) responde a una intencionalidad de los agentes de represión o no pasa de efecto de la aversión que los militares sienten por la gente de pelo largo y supuestamente inclinada hacia el consumo de drogas ilegales, pero sin responder a una estrategia cultural a largo plazo. Puede ser que quienes vivieron esos tristes momentos tiendan a echarles a los militares toda la culpa por una situación en la que la responsabilidad fue compartida por otros factores menos personalizables (el advenimiento, un poco posterior, de la música «disco», o las complicaciones económicas derivadas de la crisis petrolera, por ejemplo).

Son cuestiones que piden un análisis que va más allá del ámbito de este trabajo. Lo que se puede es observar parte del proceso. El único sello independiente relevante que sobrevivió al golpe militar y a todo el período dictatorial fue Ediciones Tacuabé, justamente el de línea más politizada, y que vendría a lanzar los primeros discos del segundo Canto Popular. De la Planta (el sello que había dado más vida al *rock* uruguayo) se extingue a principios de 1974.

PÉREZ.—*Hubo un año en que había ocho o diez títulos terminados y bastante comerciales, como para salir sobre fin de año. Y una campaña publicitaria grande en dos radios, con un mecanismo ingenioso de canje publicitario. Y las fábricas eran pocas, las compañías grandes no nos*

6. Cit..
7. En el período que se siguió al golpe militar, «canto popular» estaba establecida como la denominación más ampliamente aceptada para los músicos de tendencia folclorista. Antes de la eclosión del nuevo Canto Popular como manifestación masiva, el género estuvo representado por músicos como Washington Carrasco, Tabaré Etcheverry, Carlos María Fossati, Santiago Chalar y Osiris Rodríguez Castillos. Carlos Benavides y Eduardo Darnauchans fueron considerados «puentes» o precursores del recambio generacional del año 77.

*veían con mucha simpatía, y los acetatos que fueron de Buenos Aires, cortados para matrizarse y prensarse en Montevideo, se rompieron. Se rompieron muchos. Se volvió a cortar, con costos pagados por nosotros, volvía a romperse el acetato, volvían a fallar distintas cosas en la fábrica... Muchas veces, al punto que no tuvimos la producción sobre fin de año. Bueno, eso fue un ahogo económico total. La fábrica, bastante deshonestamente, nos apretó.*[8]

Por otro lado, Fernando Gelbard, dueño de los estudios Ion, era hijo de José Ber Gelbard —ministro de economía durante el último gobierno de Perón, destituido de su cargo en octubre de 1974 bajo influencia del ala derechista del justicialismo, comandada por José López Rega—. Sintiéndose amenazado por las fuerzas que perseguían a su padre, Fernando vende el estudio, se muda para Estados Unidos y lleva con él a Carlos Píriz.

COYO ABUCHALJA —*No teníamos donde grabar. Yo me peleaba allá en FIMASA, porque no nos daban pasta para nosotros editar, porque como estaba la guerra del petróleo no venía el material para acá. La que ellos tenían la querían para ellos, entonces no podíamos editar. ¿El panorama cuál es? Camerata se va a México, Totem se disuelve, se entran a borrar de acá muchos artistas nuestros. El país cambia del día a la noche. No tenemos capacidad de nada. ¿Qué hacemos con todo esto, lo tiramos a la basura? No. Entonces entregamos el catálogo a Clave y cambiamos de actividad.*

La reedición de **Musicasión 4 1/2**, en 1975, sale autocensurada por el sello Clave. Preventivamente sacaron los mojos de Buscaglia con alusiones políticas y se grabaron nuevos, más inofensivos.

Por otro lado hay una merma generalizada en el mercado de trabajo de los grupos *beat*: desaparecen súbitamente los bailes *beat* (especialmente los estudiantiles, por razones obvias). Desaparecen también los boliches destinados a un público muy pituco, como son los casos de Orfeo Negro y Tabú, las dos casas de los hermanos Suárez.

LUIS SUÁREZ —*Orfeo Negro fue una casa que trabajó muchísimo. Después, claro, ya te digo: vinieron los militares, vinieron las amenazas telefónicas, explotó una bomba en el* bowling[9]*, ¿entiende? Y después las visitas diarias de la policía, de la seccional, de Hurtos y Rapiñas, de la otra sección, de drogas, cualquier cosa. ¿Entonces qué pasa? Una casa a media luz*[10]*, distante de la capital: se pulía un poco el público. Iba gente muy bien, de política y la gran siete. Ahora: prenden la luz, y entonces: «Documentos». Mesa por mesa. Y empieza a correr la gente. Porque no se olvide que había maridos infieles y mujeres infieles también. Yo una vez encontré en el Centro a un señor que iba todos los viernes. «¿Qué tal? ¿Cómo te va? Bueno, qué gordo que estás. Te hace falta un poco de vida nocturna.» «No me hablés», me dice. «La última vez, encuentro en la calle a una muchacha conocida, conversamos, tomamos un cafecito, la invito a ir a bailar a la casa del amigo.» Bueno. Fueron en el auto y al llegar a los portones de Carrasco la policía los para. Les revisan la valija, todo. Les piden documentos. «¡Pero no es su señora!» Entonces el hombre dice: «¡¿Y a usted qué le importa!?» Y se puso tan nervioso... Estuvo al punto de que lo llevaran por desacato. Dice: «Ya se me fueron las ganas de bailar, se me fue todo. Me di media vuelta, llevé la chica a la casa, y terminó la noche.» ¿Qué se va a hacer?*

La desaparición de los mejores lugares de trabajo lleva a la desestructuración de los grupos, con su infraestructura relativamente costosa. Por ejemplo, Totem:

8. De la Planta matrizaba y prensaba sus discos en FIMASA, la fábrica del mismo *holding* de Palacio de la Música.
9. Se trata de un atentado del MLN contra el *bowling* de Carrasco, ocurrido el 29 de noviembre de 1970.
10. Media luz parece poca cosa para describir el ambiente de Orfeo:
Nuevo El Plata —*Unicamente alrededor de la pista se vislumbra algo, pero nada más que para no terminar bailando con la de al lado.* [26/IX/1969]

RAÚL FORLÁN LAMARQUE —De su [de Eduardo Useta] trama de recuerdos, nos quedamos con la siguiente: la última actuación de Totem. Fue en 1974, ya plena dictadura, junto al catalán Joan Manuel Serrat en el club Olimpia del barrio Colón. Cuenta Useta que, al promediar la actuación de la banda, cayó un grupo del ejército a solicitar documentos y a prepotear. El espectáculo, en consecuencia, culminó abruptamente. El local fue evacuado velozmente. Los músicos, incluido Serrat y su arreglador Ricardo Miralles, treparon a un remise que seguía la ruta de una camioneta donde Totem normalmente trasladaba sus instrumentos y sus equipos. Recuerda Useta que el asedio militar no concluyó en el Olimpia, ya que al llegar a la zona del Palacio Legislativo, el remise se topó con un espectáculo atípico. Los soldados habían hecho detener la marcha de la camioneta y habían diseminado a lo largo de la avenida los equipos. La exasperación era tan grande, ríe ahora Useta, que los hombres uniformados prácticamente rompieron los equipos en busca de armas (?). Lo cierto es que «*nos tuvieron allí durante dos horas.* [...]
USETA —*Fue patético y también sorprendente. Pero a esa altura, nos dimos cuenta que el horno ya no estaba para bollos y decidimos concluir nuestra experiencia como grupo musical.* [FORLÁN, 1992]

A Mateo se le van del país varios de sus compañeros. Diane Denoir, amenazada de secuestro por las fuerzas del orden, se exilia en Venezuela en 1974.[11] Buscaglia vive todo 1974 en Buenos Aires. Vera Sienra se muda a Buenos Aires en 1973 y vive ahí hasta 1980. Rada se va en diciembre de 1975, a probar la suerte en Europa, después en Estados Unidos, y en seguida de una corta estadía uruguaya en 1978 se radica en Argentina. Canzani también deja el país en 1975. Luis Sosa se larga en el año 77 junto a toda una barra de músicos[12], para laburar en Suiza (y se quedó en Europa hasta 1991). El Galpón es clausurado en 1976, y el grupo teatral se muda en bloque para México, volviendo recién en 1984. Se apartan también potenciales compañeros: Jaime Roos se muda para Europa en 1975, mientras que los Fattoruso ya estaban en Estados Unidos desde 1969. Juan Gadea, de Los Campos, también pasa todo el período dictatorial entre Europa y Brasil. Urbano en el 74 pasa a residir en Argentina, se muda para España en 1976 y, a los pocos meses de su regreso en el 82, parte para Buenos Aires, donde vive hasta 1985.

URBANO —*Cuando yo me fui pa' España, recuerdo que lo fui a saludar en un ensayo con Trasante. Y el loco tenía una soledad de la puta que lo parió, ¿viste? Se despidió de mí llorando. El loco me decía: «No me dejes solo, Negro, no me dejes solo, loco, te vas, puta que lo parió», no sé qué. Si bien había mil gentes fanáticos de Mateo y que lo habían seguido pila, con esa onda de golpe así con la gente el loco se entró a quedar solo.*

A dos años del golpe (el de Estado) la «*'Segunda Epoca de Oro' de la música nacional (1968–1973)*» era recordada «*con orgullo y nostálgica tristeza*», no sin que se renovara «*nuestra profunda fe en el nacimiento de una tercer época dorada del pop nacional.*»[13] Efectivamente, el complejo proceso de constitución del segundo Canto Popular, de 1973 a 1977, podía ser sentido como el nacimiento de un renovado *pop* uruguayo. La síntesis (o entre-

11. Por un buen tiempo, el nombre de Diane Denoir fue impublicable. La reedición de Musicasión 4 $^{1}/_{2}$ por Clave, (cerca de 1975) tenía en la contracarátula un espacio en blanco en el lugar correspondiente a la intérprete de una de las versiones de 'Mejor me voy'. 'Como un pájaro libre' fue grabado por Rumbo como de «autor anónimo» (Para abrir la noche, Ayuí, A/E 26 [disco] y A/E 26K [casete], 1981).
12. El grupo incluyó a Eduardo «Pestaña» Giovinazzo, la cantante Charito (quien grabara una versión de 'Príncipe azul'), Aldo, de Aldo y Daniel, y José Luis Musetti, técnico de grabación de Mateo y Trasante.
13. El Día, 25–26/XII/1975

vero) que se venía ensayando desde fines de los 60 se acentúa inicialmente a partir del período en que la música popular uruguaya es decapitada en sus frentes folclorista y *beat*. Entonces, muchos músicos jóvenes trabajan en la fusión de tendencias o como «agentes dobles». La nueva generación tiene buena cantidad de músicos eclécticos. En mayor o menor medida, fue el caso de Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff, Carlos da Silveira, Miguel López, Abel García, Jorge Galemire, Jaime Roos, y de alguno surgido al finalcito de esa etapa, como Luis Trochón. Todos hicieron *rock* antes de dar (o incluso mientras daban) sus primeros pasos por géneros ya arraigados en Uruguay.[14] Algunos de ellos, además de alternar entre guitarra eléctrica y flautas andinas, estuvieron nucleados alrededor de Carlos «Pájaro» Canzani en el interesante proyecto pos-*beat* de Aguaragua[15]. Los recitales de corte festivalero de la prehistoria del segundo Canto Popular eran una mescolanza que no tiene nada que ver con la caricatura seudotelúrica y la idea sectarista que se tiene hoy día del movimiento. Esos recitales podían ser la mera sucesión de números musicales, o prolongamientos menos elaborados de la línea lanzada por los **Conciertos Beat** y recordada sobre todo por las **Musicasiones**. Inicialmente, la tendencia era dejar afuera a la barra folclorista (pese a las excepciones señaladas en el capítulo 11), con los ingredientes originales de los **Conciertos Beat**. Así, el primer espectáculo del **Ciclo Divulgación de la Música**[16] tuvo *rock* pesado (Génesis), candombe-*beat* (Miguel y el Comité), tango (Agustín Carlevaro), *swing* (Tres para el Jazz) y clásico (Trío Burstein haciendo Haydn). En la medida en que el folclorismo perdió connotaciones de cursilería (desde la óptica *pop*), se integró a la ensalada general. Particularmente estrambótico es el programa de un recital que nucleó el grupo argentino Pappo's Blues, Yábor (candombe), Harutiún (tocando el kemanchá[17]), Patria Libre (folclorismo con influencia chilena) y Mateo & Jair[18].

Con ese criterio se realizaron, entre 1970 y 1973, los cuatro **Conciertos de la Rosa**, organizados por Carlos Martins (con la colaboración de Leo Antúnez y Esteban Leivas), que incluyeron los *debuts* montevideanos de Totem, Darnauchans, Psiglo y del propio Antúnez.[19] En el período se hicieron, entre otros, los espectáculos o ciclos **Don Pascual**, **Divulgación de la Música**, **Alto Nivel**. Poco antes del golpe se realizaron los **Conciertos Montevideanos**, organizados por Jaime Roos y el poeta Atilio Duncan Pérez da Cunha, «Macunaíma»[20]. En agosto de 1973 (días 11 y 25) se hacen los **Conciertos del Colibrí** en el Stella d'Italia.

ATILIO DUNCAN PÉREZ DA CUNHA «MACUNAÍMA» —*La idea* [de los **Conciertos del Colibrí**] *fue financiar con esos espectáculos la compra del Stella de parte del Club de Teatro, ¿no? Yo era organizador junto con Horacio Buscaglia. Y en ese ciclo de espectáculos estaba casi toda la música popular. Estaba Eduardo Mateo, Diane Denoir, Carlos Canzani, el Expression Jazz Quartet —que 'taba el Pocho Macadar y José Luis Pérez—, Patria Libre, y había gente del Club de Teatro, —Pepe Vázquez, que hacía algunos* sketch—. *Se había dado el golpe de Es-*

14. En el espectáculo **Antología**, que reunió a Bonaldi, Darnauchans, Di Pólito, Lazaroff y Trochón (24/VIII/1977, Alianza Francesa), se incluyeron canciones de Daniel Lagarde, Rada, Dino y Jaime Roos —sin prejuicios ni barreras—). En ese contexto queda menos grotesca la *gaffe* del redactor de **El Día** que intituló 'Recital pop' a la previa del espectáculo **Los que Iban Cantando II** (9/VIII/1977, p. 24).
15. Pasaron por Aguaragua Carlos da Silveira, Jorge Bonaldi, Jorge Galemire, Jaime Roos, Jorge Lazaroff, Alfredo Vita y Jorge Trasante, entre otros.
16. Estudio Auditorio, 12/VIII/1972.
17. Ver nota en p. 138 n.26.
18. Cine Novelty, 15/I/1973. Mateo, aparte de su número acompañado por Jair, tocó junto a Harutiún.
19. Mateo participó en el tercer **Concierto de la Rosa**, en 1971, el mismo día que Darnauchans.
20. Participaron de los **Conciertos Montevideanos** Patria Libre, Leticia, Expression Jazz Quartet, Macunaíma y Carlos Aguilera.

*tado, el 27 de junio del 73. El último recital lo tengo muy presente, porque fue un acto, si se quiere, hasta revolucionario. Comenzamos el espectáculo, como obligaba la intendencia, tocando el Himno Nacional. Y sobre el escenario estaba toda la gente de Patria Libre, Canzani, Yábor, Horacio, todo el mundo cantando el Himno Nacional, ¿no?, como una forma de protesta contra el golpe.*

—¿Estos conciertos, por ejemplo, tenían alguna supervivencia del esquema Musicasiones?

BONALDI —*Sí. Sobre todo por el espíritu que le imprimía el Corto Buscaglia, ¿no? Y de una cierta onda de divague, de cosa medio entre anárquica y organizada que de alguna manera lo había imprimido* **Musicasión**. *A veces aparecía gente disfrazada, gente diciendo chistes fugaces entre canción y canción. Más o menos son los recuerdos que tengo, ¿no? Veo a Alvarito Armesto. En aquella época él estaba muy metido con Ian Anderson —él tocaba la flauta—, entonces aparecía de repente de sobretodo, con una galera, tocando de espaldas... Nosotros con Patria Libre tratábamos un poco de imprimir la cosa política seria a la cuestión. Teníamos muy buena respuesta. Hacíamos cosas de Violeta Parra, también. Jaime Roos acompañaba a Leticia, junto con su hermano* [de Leticia] *Gonzalo Moreira.*

Mateo gozaba todavía de la popularidad y prestigio de **Mateo solo bien se lame** y **Musicasión 4 1/2**, y era una de las figuras invitadas constantemente a participar en ese tipo de eventos. A veces cumplía, pero tocaba siempre menos de lo que el público parecía desear. A veces faltaba sin aviso. Mientras tanto, los fanáticos seguían esperando algún espectáculo unipersonal de Mateo, que fue varias veces anunciado en varias salas y jamás se realizó. Mateo podría haber manejado su imagen de divagado total con algo de cintura, amplificando la mitificación que hacían de él, y beneficiando su carrera artística. Pero su indiferencia fue tan absoluta que el impacto se fue marchitando con el paso de los años (y justo esos años, que trajeron tantas contras a su carrera y su persona). El concepto de «carrera» le parecía totalmente ajeno, y Mateo seguía con la idea de trabajar como instrumentista profesional, acompañando humildemente a Diane Denoir mientras ella estuvo en Uruguay, e integrándose fugazmente al grupo de Mike Dogliotti.[21]

Como solista, estuvo con seguridad en el 1er. Festival del Sol, en el Velódromo Municipal.[22] Musikulta, la misma productora del Festival del Sol, promocionó también **Seis Recitales en Una Noche**[23] y **Rock en Las Piedras**[24]. Mateo parece haber tocado en **Desenchufazo**, recital donde diversos roqueros se presentaban en versión acústica[25], y estuvo anunciado en un **Recital de Música Afro–Americana**[26]. Bonaldi recuerda la participación de Mateo en un espectáculo en El Galpón, a principios del 74, destinado a seleccionar representantes uruguayos para ir a un festival en la RDA, en que estuvieron también Patria Libre, Vera Sienra, Darnauchans, Leticia y Yábor. Aparte de (y principalmente) montones de pizas

21. BUBY PAOLILLO —*Después de* **Musicasión** *estuvimos en un boliche Mateo, Galletti, Dogliotti y yo. Pero tuvimos dos días, nada más. No me acuerdo del año. Fue un boliche en Pocitos, en la calle Mora, que después fue el boliche de Dogliotti* [Mike's].
22. 8/X/1972. Estuvieron anunciados Creación y Testimonio, El Sindykato, Kano y Los Bulldogs y Días de Blues. Fuera de programa estuvieron Mateo y una piza liderada por Ernesto Soca.
23. El Galpón, 1/XI/1972, con Yábor, Mateo, Julián, y los grupos Eclipse, Sol, y Bruja.
24. Cine Avenida, Las Piedras, 6/XII/1972. Estuvieron anunciados Mateo, el grupo Naturaleza y una proyección de **Gimme Shelter**.
25. Cine Novelty, XI/1972. Participaron con seguridad Jorge Barral, Juan Des Crescenzio, Jesús Figueroa, Daniel Bertolone, Yábor, Tony Henderson, Darnauchans y Chichito Cabral.
26. Galería de Arte Dalica, 26/I/1973, con Arnaldo Salustio (dirección, trompeta, armónica), Roberta Lee (voz), Mateo (voz, guitarra), Bebe Cabrera (guitarra eléctrica), José Luis Pérez (batería), Jair, Cachito y Giménez (percusión).

En los primeros 70 Mateo hizo un recital en el cine Pocitos. Estaba lleno de gente. Después de algunas canciones anunció un «solo de guitarra»: salió, dejando el instrumento apoyado sobre la silla iluminada. A los pocos segundos el público chapó el «chiste conceptual», y muchos empezaron a reírse y a aplaudir el buen humor, el ingenio, la locura y, ¿por qué no?, el vanguardismo de Mateo. Al cabo de cuarenta minutos ya varios protestaban, entre desconcertados e impacientes: hacía rato que la cosa había perdido la gracia. Los primeros desistentes fueron saliendo indignados, empezando a vaciar el teatro. El espectáculo ya no seguiría. En el boliche de la esquina, algunos se fijaron en Mateo, medio ebrio, levantando el enésimo vaso y saludando sonriente.

que se arman en fines de recitales diversos. Mateo toca también en Buenos Aires, donde Horacio Molina le organizó actuaciones en un *café–concert* por la calle Flores, sin repercusión.

En 1975 Mateo promueve en Montevideo su propia serie de recitales. El primero del ciclo **La Escalera** fue coorganizado por Macunaíma y Homero «Pirucho» Diano, en el Nuevo Stella, el 4 y 5 de marzo. Mateo y Pippo tocaron una serie de canciones compuestas especialmente y que nunca más se repitieron. El entusiasmo de ambos por Maharaji quedaba marcado no apenas por las citas del gurú que aparecían impresas en el programa, como también en un *satsang*[27] integrado al espectáculo y conducido por un tal Renzo. Participaron también el cantante Jesús Figueroa (ex–Opus Alfa), Harutiún y un grupo base integrado por Freddy Ramos, Mamut, Yamandú Pérez y Álvaro Salas, y como invitados especiales estuvieron Josema (del dúo Georgette y Josema), Carlos Canzani con su trío, Buscaglia y Urbano.

La segunda **Escalera** se hizo el 7 de mayo en El Galpón.

VERA SIENRA —*Después de la grabación del disco, compartimos el escenario en varias oportunidades. Pero donde me acuerdo que fue algo bellísimo, fue en* **La Escalera**. *Fue Mateo el organizador de todo eso. Mateo fue el que nos llamó a todos, y que nos juntó, y que me fue a buscar a casa, y que «vamos a hacer eso», y que tuvo como una necesidad muy grande, muy imperiosa de hacer un encuentro de ese tipo.*

—¿En La escalera **cómo era la dirección global del espectáculo?**

VERA —*Mateo, Horacio Buscaglia... Yo recuerdo la energía desplegada de los dos. Tuve una discusión con Mateo. Y recuerdo que fue un despelote detrás del escenario. Nos agarramos, si no fue a las piñas estuvimos cerca. Una cosa brutal. Porque en ese momento yo estaba con un estado gripal brutal, una fiebre impresionante, y entonces le dije a Mateo si en vez de hacer cinco canciones no podía hacer tres. Algo así. Pero me puteó de arriba abajo. Me destrozó.*

LUIS TROCHÓN —*Empezaba el espectáculo con Buscaglia durmiendo, digamos, en una cama. Y entonces, bueno, se iban prendiendo las luces de escena, y empezaba Buscaglia con una especie de monólogo como las* **Musicasiones**, *¿viste? Y eso iba pautando todo el espectáculo.*

27. Ver nota 4.

Además de Vera Sienra, Mateo (acompañado por Álvaro Salas), Buscaglia y el grupo de Canzani, participaron en la segunda **Escalera** Pippo, el poeta brasileño Chico Rodrigues, el bajista Mamut y el flautista Raúl Lema. Se proyectaron películas en 16 milímetros de Eduardo Bonavita (el mismo que hiciera las filmaciones de **Musicasión** 4), «*un hábil realizador que por momentos juega con el absurdo en el mejor estilo de Polanski y su* ***Dos hombres y un armario.***» [El Diario, 8/V/1975] Las dos **Escaleras** se llenaron de gente, pero fueron éxitos aislados en un momento difícil, y se ve que Mateo estaba intentando, por una de las pocas veces en su vida, conseguir un trabajo que no fuera tocar música. El programa de la segunda **Escalera** avisa:

*Clases de Guitarra MATEO*
*Método cifrado Americano*
*Tratar: Pedro Bustamante 1520*

Habiendo conocido a Mateo, es imposible imaginarle algún tipo de éxito como profesor intencional (por supuesto que enseñó mucho a mucha gente, pero informalmente).[28] Presionado por la chatura que tomaba su vida musical, Eduardo decidió probar suerte en Brasil. Una vez me comentó algunos detalles de sus aventuras por allá. Se quedó sobre todo en Río de Janeiro, donde se hizo amigo de un vendedor de marihuana que vivía en una favela, en un *barraco* con el techo tan bajo que no se podía estar parado. Mateo habrá podido cotejar la favela real con la versión idealizada que tanto lo impactara en la película **Orfeo negro**, quince años antes. Quedó de huésped del traficante durante un tiempo abusivo, tanto que el individuo lo terminó echando, no sin haber sufrido antes un buen perjuicio con las cantidades de mercadería que ambos fumaban casi incesantemente entre guitarreada y guitarreada. En esa temporada, Mateo hizo una prueba como músico callejero, logrando la hazaña de recorrer toda la Avenida Atlântica (la rambla de Copacabana) sin cobrar una sola moneda.

MATEO—*AHORA BIEN; hace poco, estuve en BRASIL, y fueron cinco meses de búsqueda infructuosa de trabajo. Principalmente en RíO encontré una resistencia muy fuerte del CARIOCA, que cuida con mucho CELO su fuente de trabajo. En SAN PABLO que estuve tres días, se respira mucho mejor. AHí yo ya estava de vuelta, y cansado de no encontrar nada interesante seguí el viaje para MONTEVIDEO. Tiempo después me di cuenta, que si me hubiera aguantado un tiempito más en S. PABLO, hubiera podido llegar a conocer a gente increíble como por ejemplo; SIVUCA, HERMETO PASCOAL, MILTON NASCIMENTO, CHICO BUARQUE, HERICBERTO CHICMONDI* [Egberto Gismonti], *y algunos otros Que PIPPO y E. MARQUEZ CONOCEN.* [Carta a Jaime Roos, Montevideo, 30–IV–1980]

No sé de dónde habrá sacado esa idea, ya que absolutamente todos los músicos que nombra, por esa época, vivían en Río. El hecho es que Mateo volvió a su país, para enfrentar un panorama cada vez más desfavorable.

28. A su vuelta de Argentina, en 1971, Mateo integró (aunque sea nominalmente) el cuerpo docente del Centro Musical Moderno (Colonia 1270). No sé si realmente llegó a dar clases ahí.

# 15
# Mateo y Trasante

Cuando Mateo volvió de Brasil, ya no tenía el refugio económico y afectivo de la casa de los padres. A los Mateo les habían dado el desalojo, y la familia se desintegró. La abuela Rosario se quedó con la familia de Teresa. El viejo Manuel ya no tenía hogar: complicado económicamente, trabajaba como mozo en un bar y como sereno en una joyería, y dormía por ahí. En la práctica, doña Silvia empezó a vivir sola, alquilando un cuarto en una pensión en la calle Martínez Trueba[1] 1063. Mateo alquiló una habitación al lado de la de su madre, conviviendo con ella durante un par de años. Por primera vez se vio forzado a trabajar para sobrevivir.

Fue Pippo quien lo sacó del aprieto presentándolo a Gregorio Yizmeyián, dueño del Restorán Panamericano[2]. A partir de diciembre de 1975 Mateo empezó a tocar ahí todas las noches. Hacía repertorio propio mechado con música brasileña bailable.

GREGORIO YIZMEYIÁN —*Empezaba suavecito, con música muy suave. Y después ya animaba prácticamente el baile, ¿no? Tenía un estilo muy personal, particular. La música de Vinícius él la hacía perfecta. La interpretaba a maravilla.*[3]

En el Panamericano Mateo recupera la disciplina de músico económicamente profesional que tenía en los años 60. Los amigos más recientes lo encuentran irreconocible, bien peinado y empilchadito con su saco espor azul y corbata.

EDUARDO LOCKHART —*Le gustaba jugar al ajedrez conmigo. Yo siempre le ganaba, pero igual: «Yo tengo una porfía contigo», decía. Y jugábamos bastante. Y 'tábamos jugando o tocando música, y miraba el reloj, y de repente se tenía que ir a la pensión, se iba a bañar y*

1. Actual Vázquez.
2. El Panamericano queda en Luis Alberto de Herrera 1042.
3. Mateo tocaba la guitarra eléctrica, acompañado de bajo y batería, y eventualmente también de órgano o piano. Entre los músicos que lo acompañaron estuvieron Pippo (bajo), Ricardo Lanza, ex–Limonada (bajo), Charlot (órgano), Roberto Risso (batería) y Freddy Giménez (batería).

*ponerse el frac, y me decía: «Me voy a changar.» Y se borraba. Él iba a «changar», esa era la palabra. Es como las yiras, ¿viste? «Voy a hacerme un mango.» O sea, él ahí rescataba la guita para pagarse la pensión, ayudaba a la vieja y tenía dinero para moverse, para comprarse ropa, para comer, para tomarse un vinito clarete y tener el resto del día para hacer lo de él.*[4] *Él sabía, evidentemente, que lo que tocaban no era bueno, y que no podía hacer nada distinto porque lo controlaban, porque era un lugar para comer. Yo vi tocar la banda de él en el Anglo*[5] *y era un desastre. Era como una banda berreta... Él igual echaba para delante y le gustaba. Al día siguiente se levantaba, hacía gimnasia en la azotea de la pensión, hacía yoga y estudiaba.*

Pese a las vicisitudes familiares, Mateo entró en un período tranquilo y creativo, gracias a la situación profesional estable de los dos años en que estuvo en el Panamericano y también, probablemente, al aquietamiento de sus angustias propiciado por el «conocimiento» de Maharaji. Afectado por el complejo de inferioridad de los músicos populares ante la mística del aprendizaje académico, se decide a lo que se dice «estudiar música». Se terminó el orgullo de su autodidactismo, que señalaba Federico García Vigil. Tuvo la suerte de caer en las manos de dos profesores muy musicales. Por un lado empezó a tomar clases de guitarra erudita con Amílcar Rodríguez Inda, quien había tocado en una de las **Musicasiones**.

MATEO —[...] *estudié 1 año con Rodríguez Inda la viola. Me enseñó unas cuantas cosas: Leo Brouwer, Gaspar Sanz, Sor, Bach, etc.*.

GABAY —**Vos me decías que te gustaba componer en la «onda» de estos tipos, ¿no?**

MATEO —*Sí. Tuve una pequeña época en que hice 3 o 4 cositas. Una vez se me ocurrió hacer algo en la onda de Vivaldi y entonces hice una música que se llamaba 'Cantata para alegrar a las hormigas'. Me olvidé de eso. Y después estudiando las 'Españoletas' me gustaba inventar cosas en ese estilo.* [GABAY, 1983]

AMÍLCAR RODRÍGUEZ INDA —*Le enseñé técnica. Mateo llegó a tocar hasta la Bourrée de Bach, esa de la Suite para Laúd* [BWV 996]. *A leerla por nota. Él mejoró. Pero lo que él tenía es esa cuestión innata de comunicación. Eso no se estudia nunca. Era una especie de brujo, esa cosa que él tenía. Todo ese movimiento de dedos que tenía él, para enlace de acordes, que era creativo, yo creo que eso, tuviese estudiado o no tuviese estudiado, yo creo que era igual. Quizá el poder estirar un dedo más le puede haber servido, ¿no? Él, era esa apetencia tremenda, así, de mejorarse. Y con una humildad, además, tremenda, ¿no? Estuvo un año.*[6]

Decide también mejorar su lectura y escritura musical, y de ello se ocupa la compositora erudita Nybia Scaffo.

**—¿Cuánto tiempo estuvo Mateo tomando clases de solfeo?**

NYBIA SCAFFO —*Yo no sé si alcanzó a dos años, pero fue muy fuerte. O sea, como que tomaba una o dos veces por semana, y debe haber sido uno de mis mejores alumnos, a pesar de. Porque era muy estudioso. Lo recuerdo más que nada por su esfuerzo, ¿no? Y recuerdo que tomábamos*

4. Mateo en su primer año cobró en el Panamericano un promedio mensual de N$ 372,50 (de XII/1975 a X/1976), que al valor de VI/1976 equivalen actualmente a US$ 413,90.
5. Mateo se presentó con Lanza y Russo, bajo el nombre de grupo Tarkus, en los **Recitales Mateo**, en julio y agosto de 1977.
6. Años después, Mateo retomaría la ideología del autodidactismo. Hacia 1987 y 1988, Juan Gadea insistía para que le diera clases de guitarra:
JUAN GADEA —*Y él me dijo: «Yo te voy a dar una clase muy sencilla. Vos andá tocando toda la guitarra y andá escuchando lo que vas tocando y andá metiéndote dentro de la guitarra. Tratá de hacerte uno con la guitarra. Y no le tengas miedo, porque todos los lugares que vos tenés, el mango entero que vos tenés para apoyar es libre, totalmente. Vos toca y aprendé.»*

*un libro, el* **Adiestramiento elemental** *de Hindemith*[7]*, que de elemental no tiene nada. Y fue con la única persona con la que pude terminar el Hindemith. Fue imponente todo lo que hizo en un año y medio. Estudió, estudió, estudió, y estaba para eso, prácticamente.*[8]

**—¿Más allá estrictamente de la parte de lectoescritura, ustedes trabajaron algún otro tema, otro asunto teórico?**

SCAFFO —*No. De pronto teníamos ganas y nos poníamos a hacer improvisaciones. En aquel momento él me enseñó bastante de música popular, que yo no sabía —estaba muy dentro de la música culta— y fue un poco quien me ayudó a abrir las puertas hacia otra cosa. Él estaba con muchas ganas de saber qué pasaba con la música nueva. 'Taba muy interesado en lo que fuera lo electroacústico. Y esas otras formas nuevas que él veía como otras posibilidades, ¿no?, de hacer cosas, de salir de sus esquemas un poco de cuadratura de la música popular, hacia otro campo, más abierto.*

MATEO —[a Jaime Roos] *Cuando conocí a la profesora, Nybia Scaffo, ¿no?, me di cuenta de que estaba más pasada, pero veinte mil veces, está, más pasada que vos, que yo, que Fattoruso, que... ¿En qué y en por qué? En que todo es música. Entonces, si todo es música, ¿a la persona que le guste la música, qué problema tiene en expresarse musicalmente? ¿Cuál es el problema?* [ROOS & MAROTTA, 1983]

JAIME —*Comenzó un período en que Mateo se iba enrareciendo cada vez más en sus armonías y sus cosas e irrumpió para lados cada vez más oscuros. La forma de cantar cambió: hasta* **Mateo solo bien se lame** *él más que nada pasaba la melodía, pero sin ningún tipo de afectación en la voz.* **Mateo y Trasante** *es lo primero que quedó grabado de esa, digamos, nueva dimensión, que él no abandonaría ya jamás. Es cuando él rompe con todo y se pone a cantar de una forma totalmente inconcebible y personal, en algunos casos* punk *antes que los* punks. *Antes de eso, él había hecho mucha música así. Había un programa de Canal 5, muy malo, que se llamaba* **Musicasión**[9]*, que llevaban a los conjuntos de cumbia, orquestas de* jazz *o lo que fuere, y también aparecía Mateo cantando unas canciones absolutamente inconcebibles e irritantes, mirando con cara de malo a la cámara, y tocando la guitarra. Yo la primera vez que escuché no podía creer lo que estaba viendo. Porque por un lado era insoportable, y por otro lado era totalmente genial. No se podía creer que él estuviera haciendo eso en televisión.*

LUIS TROCHÓN —*Recuerdo haberlo visto unas cuantas veces en* **Musicasión**. *Me llamaba mucho la atención esa actitud un poco desafiante que él tenía, ¿no? La imagen que yo tenía era medio como que burlándose de los medios de comunicación. Incluso miraba la cámara y ponía caras. Y tenía una manera, especialmente de terminar los temas, en forma muy «desprolija», entre comillas, ¿no? Terminaba los temas como se le ocurría. Nunca tenía un gran final. Me acuerdo que eso destartalaba un poco el programa. El tipo terminaba y no se sabía si había terminado, no sabían si darle al conductor o qué.*

---

7. Paul Hindemith, **Elementary Training for Musicians**, Associated Music Publishers, London, 1946.
8. Mateo se propuso en esa época escribir él mismo las melodías de todas las composiciones de su nuevo disco con Trasante, para registrarlas en AGADU. No son ningún primor de escritura musical, pero son una buena aproximación a canciones que, en definitiva, son bastante difíciles de escribir. Ahora, la cosa rara es que todo eso se borró de la cabeza de Mateo al poco tiempo. Las partituras suyas posteriores son ininteligibles (y no por caligrafía, sino por mal escritas mismo). Y en el 86, mientras yo escribía para él sus arreglos para **Todo depende** de Mariana Ingold, él me miraba asombradísimo, como a alguien que dominaba un conocimiento inaccesible. Hay otros casos de olvidos increíbles: después de tocar 'El boliche' del año 1977 al año 1984, la guitarra del tema se le fue totalmente de la mente. Cuando Mateo supo, a principio de 1990, que el joven guitarrista Ignacio Arcos había sacado la canción de oído, se mostró interesadísimo en que Ignacio se la enseñara.
9. **Musicasión**, conducido por Jorge Vaeza, fue trasmitido a partir de 1972, y el título proviene de los espectáculos de Mateo y Buscaglia.

JAIME —**Hubo un momento entre** Mateo solo bien se lame **y** Mateo y Trasante **donde fue muy notorio el cambio del canto, el cambio de la manera de cantar, de impostar la voz y de interpretar las palabras. ¿Vos lo sentís así, que hubo un real cambio entre un disco y el otro?**
MATEO —*Sí, claro. Además está pensado, eso. Es estudiado. Para buscar otros caminos, otros climas, para dar otra cosa.* [...]

*Eso se ve en algunos temas, por ejemplo, como 'El blues para el bien mío'. Más que nada en 'Nombre de bienes' está mejor.*
JAIME —**'Dulce brillo' se siente también.**
MATEO —*Bueno, a mí me gusta mucho la música hindú, y tuvimos antes algo que a vos también te llama la atención, y es música árabe. Tú viste cómo cantan. Usan los cuartos de tono.*[10] *Y bueno, y a mí me inspira mucho, me cae muy cómodo. Los cuartos de tono me llevan por otros lados.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

Sobre su forma de cantar, Mateo dio distintas explicaciones en distintas ocasiones.

MARCOS GABAY —**A veces, cantando, parecés un botellero.**
MATEO —*¡Claro! No te quepa la menor duda que el botellero tiene eco en mis cuestiones. Sinceramente, alguna vez pensé en el tema del botellero pero cuando canto me sale sin querer. Alberto Castillo lo hizo queriendo.* [GABAY, 1983]

ELBIO RODRÍGUEZ —**¿De dónde surge ese cantar hablando, que no está en tus grabaciones más viejas?**
MATEO —*Primero porque me encantan John Lennon, Ray Charles y principalmente Bob Dylan. Segundo, que si las máquinas pueden hacer cuartos de tono y todo tipo de sonido, por qué no hacerlos con la voz.* [RODRÍGUEZ BARILARI, 1987a]

Las exploraciones vocales y guitarrísticas absorben a Mateo. Aprovechando la técnica adquirida en sus estudios con Rodríguez Inda, Mateo tuvo su etapa de obsesión por el flamenco. Eduardo Darnauchans se acuerda de haber visto que echaran a Mateo de un boliche por pasarse horas haciendo españoladas con la guitarra.

Mientras tanto, en Argentina ocurre un hecho al que cualquier músico normal le hubiera dado una importancia enorme. Mateo lo pasó por alto, como todo lo que tuvo que ver con la trascendencia comercial de su obra.

SANDRA MIHANOVICH —*Mirá, yo estaba tomando unas clases de guitarra con Horacio Molina, que creo que fue bastante amigo de Mateo, y él me enseñó 'Y hoy te vi' con la guitarra, y entonces empecé a cantarla. Te estoy hablando del año 75. Y lo que sucedió después con esa canción fue que vinieron a mi casa a filmar una película, a utilizar mi casa como escenografía. Yo no había cantado todavía profesionalmente, pero la protagonista de la película, que era Graciela Borges, sabía que yo cantaba. Y qué sé yo, tenía que hacer una escena bastante dramática, y entonces mandó preguntar si yo no me animaba a cantar algo que sugiriera algún clima adecuado para esa escena. Entonces yo me acordé de esta canción y dije: «La canto.» 'Y hoy te vi' es una canción bastante triste, melancólica, y les gustó muchísimo. Tanto les gustó que lo convirtieron en el tema central de la película. Esa película fue en marzo del 76 que se filmó.*[11] *Hasta el día de hoy canto 'Y hoy te vi'. Porque es una canción que se mantiene en el*

10. Mateo se refiere a las escalas no temperadas usadas en Asia (no son necesariamente intervalos de cuartos de tono lo que usan por allá ni lo que usa Mateo).
11. La película es Sola, de Raúl de la Torre, producida por Tito Faustín y Bernardo Zupnik para Raúl de la Torre

*tiempo. Son esas canciones que nunca van a estar de moda, por eso no van a pasar de moda. Por lo menos a mí me gusta muchísimo.*

HUGO JASA —*Recuerdo la anécdota que me contó Pippo: que cuando eligieron un tema de Mateo para una película argentina, vino un empresario argentino a donde vivía Mateo. Golpea la puerta de la pensión y sale Mateo con una media en la cabeza, recién levantado.* [risas] *Bueno, te podrás imaginar lo que debe haber sido el diálogo.*

Mateo llega a un arreglo y viaja a Buenos Aires para firmar el contrato, y de paso se queda unos diez días alojado en casa de Horacio Molina.

Molina, Vera Sienra y Chico Rodrigues promueven por esa época (verano de 1975 o 1976) una guitarreada de Mateo con la compositora y cantante brasileña Joyce. Lejos de la tendencia comprensible de dar una muestra de talentos frente a una respetable musicista del norte, Mateo se rehusó a tocar una sola nota en la reunión.

VERA SIENRA —*Fue ahí donde descubrí a un Mateo tímido, sin embargo con la genialidad que tenía adentro. Yo creo que Mateo se sabía un gran músico. Pero al mismo tiempo su visión de la vida y de las cosas era tan universal, tan macro, que indudablemente en sus estados de conciencia se decía: «Soy un gran músico. Punto. Después tiemblo por la vida». Siempre lo vi modesto, sencillito.*

Mateo conservaba lugares de toque aparte del Panamericano.

ESTELA MAGNONE —*Después del Panamericano, a veces se venía a tocar en un lugar que se llamaba El Vitral. Quedaba en la calle Buxareo y Echevarriarza, donde antes era el local de Camerata. Ahí fue la primera vez que lo vi cantar en vivo. Que además me impresionaba mucho porque El Vitral era un lugar de mamados, ¿no? Era un agite espantoso, la gente nunca le daba bola a nada, y cuando Mateo empezaba a cantar se hacía un silencio impresionante. Él los miraba muy seriamente así, abría los ojos grandes y la gente se callaba. Eso debe haber sido por el 77.*

El período correspondió también a algunos de los últimos intentos en la fórmula «mescolanza» de la línea **Musicasiones**, todos con Macunaíma como organizador. Hubo un ciclo que se llamó justamente **Macunaíma**, y Mateo estuvo en la segunda y última edición.[12] Estuvo también en el ciclo **De ahora y de por acá**[13]. En éste participaban muchos de los integrantes de la barra de Pippo, que simultáneamente realizaban el ciclo **A Buen Puerto**[14]. Esa barra estaba integrada por varios músicos jóvenes, seguidores de Mateo, y que reemplazaron en cierta manera la cantidad de sus amigos emigrados: Alberto Magnone, Eduardo Márquez, Pato Rovés, Eduardo Lockhart.

JAIME —**¿El tema 'Amigo lindo del alma' es cierto que lo hiciste para Urbano?**
MATEO —*No. Me inspiraron en el tema el Pippo, el Negro* [Eduardo] *Márquez y había otro músico que no me acuerdo. Nosotros estábamos una noche en casa del Negro Márquez. Pero*

y Asociados, Argentina, 1976. Curiosamente, Mateo registró la canción con el título 'Mirando rosas', pero ese título oficial no figura en ningún otro lado.

12. **Macunaíma II**, en el Nuevo Stella, 23/XII/1975, con Quatuor, Pippo, Chico Rodrigues, Mateo y Macunaíma.
13. Mateo participó por lo menos en la «2$^{da}$ **edición**» (Millington Drake, 13/XI/1976. En programa: Jorge Artecona, Rómulo Bogalle, Buscaglia, Macunaíma, Mateo, Pippo, Trasante y Carlos Trobo.)
14. Estrenado el 28 de octubre de 1976. Era el lanzamiento del largaduración homónimo de Pippo (quien había venido llevando una carrera de las más erráticas, y cuyo único fonograma anterior había sido un simple, en 1971, por Sondor, cantado en francés.)

*el principal para quien lo hice, sinceramente, fue el Negro Márquez. Nosotros nos quisimos mucho.*[15]

JAIME —**¿Ahora, la letra o es el tema?**

MATEO —*Todo, todo junto.*

JAIME —**Bueno, el tema 'Amigo lindo del alma': ¿el ritmo ese tiene un nombre?**

MATEO —*No. Es un ritmo así...* [ROOS & MAROTTA, 1983]

Otras vivencias también se reflejan en el repertorio de la época.

MATEO —['Un canto para mama'] *es lo más sencillo, lo más infantil que he hecho. Yo estaba en la azotea y empezó a salir, salió, lo canté, después bajé y se lo canté a la vieja. Que también daba vueltas, que no sé qué, que allí, que allá. Entonces le tuve que preguntar:* [con bronca] *«¡¿Y, vieja, te gusta o no te gusta?!» «Sí, me gusta, tá muy lindo.» Y siguió haciendo sus cosas, y no sé qué. Pero se lo hice con todo el amor para la vieja, claro.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

—**'Canción para el tamborero', vos me contabas que Mateo la hizo un poco pensando en vos.**

JORGE TRASANTE —*Sí, porque, cada vez que venía a casa, tú entrabas y había un corredor largo. Doblabas a la izquierda, después a la derecha, y el último apartamento a la derecha era mi casa. Y cuando entraba, yo siempre estaba tocando. Escuchaba los tambores, y él entraba y me decía que esos golpes lo iban llevando, ¿viste? Era como un imán que lo traía hasta casa. Entonces me lo dedicó, ese tema.*

Jorge Trasante había nacido en 1953, y era por lo tanto 13 años más joven que Mateo. Hizo música desde muy niño, y ya con seis años salía en murgas. Cuando empezó su dúo con Mateo, por la época de **Mateo solo bien se lame**, tenía ya alguna reputación como percusionista de murga, tocaba el tamboril y había transitado también por grupos *beat* (el más famoso fue Cold Coffee[16]) y tropicales. Después del golpe, formó Aguaragua con Canzani y acompañó a Pippo en **A Buen Puerto**.

TRASANTE —*Yo creo que Mateo encontró en mí una persona que de cierta forma pensaba, reaccionaba como él, y tenía de cierta forma esa fuerza de enfrentarse a Mateo. Porque yo le decía a Mateo, mil veces: «No, vamo a hacer eso, así», «pah». Era un desafío, entre nosotros. Había un amor enorme, pero al mismo tiempo había una conciencia enorme de mejorar las cosas, y se corregían muchas cosas sobre el pucho. No nos dejábamos pasar las cosas: nos decíamos todo lo que teníamos que decirnos. La gente no se atrevía a decirle cosas. Los músicos le tenían tanta admiración que se quedaban callados. Entonces no era buena la relación con Mateo. Mateo se daba cuenta que no había igualdad de diálogo. Conmigo él tuvo igualdad. Fue una amistad muy pero muy fuerte. Durante años. Fue indudable que él fue el que me trajo a mí todo. Yo me estaba formando, y esa experiencia me hizo pero mucho mucho bien. Lo cual no nos impedía que tocáramos en grupo. Por ejemplo, tuvimos un grupo montado con Galletti, Marcos Szpiro —que tocaba guitarra y flauta—, y Eduardo Márquez —que lo descubrimos con Mateo, Márquez nunca había grabado ni nada— en el bajo. Teníamos diferentes fórmulas. Es-*

15. MATEO —*EL NEGRO MARQUEZ, es un bajista del carajo. TRASANTE LO CONOCE. En el L.P. que hicimos él y yo, y tocó, está la foto de él, en increíble BLANCO y NEGRO, Logrado por el propio productor del DISCO, aficionado en Fotografía y en descubrir capaces de un Ritmo, en aquella música, que tu poesía le dá al alma, el mismo derecho a divertirse de cualquiera.* [carta a Jaime Roos, Montevideo, 30/IV/1980]

16. En Cold Coffee, Trasante tocó junto a dos ex-Malditos, Ernesto Soca y Chango —ya entonces dedicado al bajo—.

*taba Pippo, también, excelente amigo de ambos. Federico García Vigil, que tocaba el contrabajo. Pero siempre el fuerte nuestro era el dúo, ¿no?*

*Participamos siempre en experiencias en que tocábamos con otra gente, pero guardábamos algo diferente, aparte, entre los dos, tocando en dúo. Porque teníamos una fórmula que funcionaba muy muy bien, y que era más íntima, podíamos desarrollar una mejor homogeneidad del trabajo musical, y al mismo tiempo nos permitía tener ambos una mayor libertad, más amplitud de expresión. Con Mateo trabajábamos mucho el espacio rítmico. Desarrollábamos todo un trabajo de poder hacer ritmos y armonías, pero al mismo tiempo trabajábamos mucho los silencios. Nos poníamos de acuerdo sobre una base armónica y rítmica, y a partir de ahí desarrollábamos sin ningún complejo. Un tema podía durar cinco minutos como podía durar quince a veinte minutos, dependía del desarrollo, del momento y del día. Es decir, teníamos un tema armado, pero todos los días lo tocábamos diferente. Improvisábamos mucho. Eso fue lo más importante, con él: la improvisación. Y pasábamos mucho tiempo tocando. Nos veíamos todos los días, tocábamos horas y horas y horas. Porque estábamos en una misma onda. En esa época escuchábamos mucha música de India, nosotros. Y el candombe. El candombe lo hacíamos con una concepción diferente a lo que la gente lo ve. La gente lo hace mucho más rígido. Por eso decidimos a partir de cierto momento trabajar nada más que en dúo, y así grabamos Mateo y Trasante.*

*Con Eduardo tocábamos cosas, y cosas que no tocábamos, que estaban sobrentendidas. No hablábamos mucho, con Eduardo. No precisábamos hablar mucho: nos mirábamos mucho con Eduardo. No nos poníamos en frente al público, así. Siempre tocábamos uno en frente del otro, nos poníamos en diagonal, para tocar. Eso era muy lindo, porque siempre había una compenetración entre nosotros, y una cosa de magia que fue muy importante.*

**—¿Vos en vivo tocabas congas?**

TRASANTE —*Yo tocaba congas, pero con una afinación muy especial. Muy baja y muy aguda. Con una gama de sonidos que abarcaba casi lo que puede abarcar una tabla hindú. La búsqueda sonora era esa, la música india. Y Mateo tocaba con guitarra de cuerdas de acero. Sin querer imitar, con nuestros instrumentos y con nuestra música uruguaya, buscábamos tener una amplitud de registro como tienen el sitar y la tabla.*

**—¿El repertorio que ustedes hacían era más o menos el del disco?**

TRASANTE —*Hacíamos un montón de temas que lamentablemente quedaron en el tintero, y muchos que quedaron grabados en Sondor, que 'toy seguro que se borraron. Cuando grabamos el disco, grabamos más temas que esos. También tocábamos temas que después Mateo grabó él, solo. Por ejemplo 'Nombre de bienes'. Tocábamos también 'Yulelé', 'La mama vieja', temas de la primera época de él.*

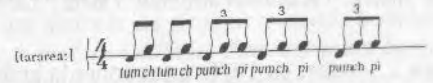
Trasante y Mateo fueron a Sondor, en 1975, a proponer la grabación del disco, que fue aceptada sin mayores problemas.

TRASANTE —*Nosotros no fuimos un día al estudio y dijimos: «Queremos grabar un disco así porque sí.» No, no: teníamos todo el disco pronto. Hicimos todo un trabajo preparatorio en casa. Porque con Eduardo teníamos toda una gran responsabilidad de lo que era el trabajo musical, de la búsqueda, del tiempo, una nota, el espacio sonoro... Trabajábamos en mi casa, en Constituyente 1737, en el Cordón, entre Minas y Magallanes, donde yo nací. Y ahí solamente venían ciertos amigos selectos a escucharnos, como eran Pippo, Federico García Vigil, Urbano... Trabajando y preparándonos con una gran tranquilidad. Fue muy serio. Cosa que mucha gente habló o habla de que Mateo no es muy serio, y no es cierto. Mateo era un tipo que siempre tuvo muy claro qué es una música, con quién podía hacerlo, con quién hablaba en serio y con quién hablaba en joda. Y bueno, el trabajo musical precisó un año. Si hubiera sido ne-*

*cesario dos años hubiéramos tomado dos años. No estábamos apurados para grabar. Fue un principio de respeto mutuo y de respeto hacia la música, hacia esa música.*

*Nosotros lo que queríamos era que ese trabajo tuviera una compenetración tal, y una complicidad, como tienen los músicos hindúes. Los músicos hindúes son muy concientes cuando van a dar una nota. Estudian años. Un raga puede ser toda una vida. Fue un poco de esa forma que nosotros dijimos «tenemos que trabajar». Pienso que la música india nos servía como modelo también por todo ese trabajo maravilloso de compenetración que tiene con las cosas de la naturaleza, ¿no? Muy fuerte. Es difícil de explicar. Hay una parte mística de la música que hoy en día se ha perdido, ¿no? La gente toca para ganar plata. Pero no está tocando conciente de lo que está tocando. Quiere decir: piensan que son concientes y no lo son, porque no analizan en absoluto cada golpe que dan. Mateo era un excelente percusionista. Pasa que la gente dice «percusionista» y quiere ver un a un tipo que toque técnica. A mí no me sirve de nada que el tipo haga ochocientos rulos si no tiene nada que decir. A nivel de textos, por ejemplo, con una frase Mateo podía resumir todo un pensamiento. Es como «De mi pueblo si te vas de mi pueblo», «Se va la Chola, Chola se va» o «Amigo lindo del alma». Hay gente que tiene que escribir páginas enteras, ¿me entendés? Mateo concentraba todo en una frase. La gente toca y hace mucho ruido. Están todos preocupados de tocar más rápido y tocar más fuerte. No hay escucha, no hay silencios. La gente no se da cuenta que un músico, antes que nada, es un sonido, un golpe, una nota. No hay percusionistas que tengan espacios rítmicos. Todos tocan pa' llenar, nadie toca para dejar el espacio. Galletti tiene un espacio increíble. Galletti daba un golpe y todo el tiempo flotaba. El Luis Sosa es un mago de la batería, tiene una forma de tocar la batería que es como un tablista hindú, con sus escobillas. Una fineza.*

*Mateo tenía un sonido. Ese sonido, Mateo lo tenía tanto en la guitarra como en el tambor. Mateo logró encontrar un sonido porque lo buscó. Y el tiempo: Mateo tuvo unas ideas rítmicas maravillosas, y sobre todo el sentido del tiempo, lo cual le permitía justamente colocar los golpes donde nadie los coloca. Impresionante, impresionante. No solamente yo: si vos vas abajo, con los tamboras, te van a decir así, ¿eh? Lindísimo. Nosotros trabajábamos con el toco, una base rítmica binaria, pero que al mismo tiempo nos permite tocar en tres tiempos, ¿no?*

*Y que adentro de esa respiración teníamos dos tiempos y escuchábamos tres, también:*

*Los tres tiempos y los dos:*

*Eran tres embalados sobre dos respiraciones. Podíamos entrar en el tres, en el dos, o en el medio, o fuera de los dos. La referencia rítmica nuestra era muy elástica.*

**¿Cómo trabajaban los arreglos?**

TRASANTE —*Siempre Mateo venía con una idea de base. Me decía: «Mirá, Negro, tengo acá una letra.» Y ponía la letra, y entraba a buscar en la guitarra acordes, y yo buscaba ritmos. Un poco íbamos construyendo juntos.*

GARCÍA VIGIL —*Yo hice toda mi carrera como director de orquesta, me fui para Europa y nos desvinculamos* [con Mateo] *totalmente. Vine después de muchos años, en el 75, de París, y me lo encontré un día... Fui a la casa de los padres de Trasante, y escuché lo que estaban haciendo él y Trasante, y ahí sí, me sorprendió lo que estaban haciendo, sobre todo en lo rítmico, —no en lo armónico—. El interés de una serie de combinaciones rítmicas, de síntesis del candombe que estaban haciendo, que me pareció muy, pero muy buena. Entonces fui a trabajar con ellos. Y ahí disfrutamos unas cuantas tardes, trabajando los tres allí en un cuarto muy pequeñito.*

**—¿En vivo no llegaron a tocar, con esa formación?**

GARCÍA VIGIL —*No.*

TRASANTE —*Al cabo de un año grabamos el disco, y empezamos a hacer de vuelta conciertos y todo. Mientras estuvimos ensayando no hicimos conciertos. Cada uno por su lado tocaba con bandas diferentes, Mateo en el restaurante Panamericano, yo tocaba en un cabaret. Pero esa música no la desvirtuábamos. Fue una música que se hizo con mucho amor y respeto, ¿no?*

A ciegas, sin escuchar las nuevas composiciones de Mateo, un nuevo disco suyo podría parecer un buen negocio, dada la repercusión de **Mateo solo bien se lame** y **Musicasión 4 1/2**. Claro, es muy comprensible que cualquier empresario temblara con el anecdotario de aquella primera grabación. De todos modos, no hay registro de que Mateo haya hecho ningún intento de sacar un nuevo disco antes de **Mateo y Trasante**.

Enrique «Quique» Abal Oliú, en la época director artístico y gerente de Sondor (hijo del pionero Enrique Abal) cuenta sobre las gestiones para la grabación.

QUIQUE ABAL —*Mateo y Trasante coincidió con el disco que grabamos de Trasante solo,*[17] *¿no? Fue el mismo año. Digamos, el de Trasante solo fue una propuesta mía: hacer música instrumental local y latinoamericana con ciertas raíces africanas. Y le di total libertad para grabar lo que quisiera. Y el otro, el de Mateo y Trasante, surgió como una propuesta de ellos dos. Naturalmente que comercialmente tenía grandes dudas. No era nada claro como un negocio que comercialmente funcionara. Pero escuché algo y me gustó la onda, y bueno.*

Si le habrá gustado a Quique, que concedió en condiciones privilegiadas el uso del estudio de Sondor.

TRASANTE —*Teníamos el estudio a disposición nuestra. Habíamos hablado con Quique y habíamos hecho la propuesta de que para nosotros lo más importante era tener el estudio cuando teníamos ganas de grabar. Porque la música, hay veces que uno no tiene ganas de tocar, y no está inspirado. Entonces con Eduardo pensábamos así, que lo mejor era grabar cuando estábamos inspirados. Siempre nos respetó mucho, Quique.*

CORIÚN AHARONIÁN —*Yo recuerdo que, en el momento en que se estaba haciendo el disco en Sondor, se produjo un conflicto entre padre e hijo Abal. El padre estaba furioso de que el hijo estuviera gastando dinero en eso.*

El nuevo disco queda concluido el 20 de setiembre de 1976 y sale al mercado inmediatamente después. Es un momento, entre 1976 y 77, en que la plaza se llena de fonogramas de Mateo. En agosto de 1976 se había reeditado **Mateo solo bien se lame** por el sello Clave, que había quedado con el catálogo De la Planta. Clave había empezado a grabar el largaduración de El Kinto en 1969, y De la Planta tenía los materiales de **Discodromo** grabados y conservados por Píriz. Con la nueva situación fue posible armar **Circa**

17. **Folklore afro uruguayo (Investigación musical desde las raíces)**, Sondor, 1976.

**1968**, *una recopilación* de 14 grabaciones de El Kinto lanzada en 1977, que permitió un acercamiento más completo a la real dimensión del grupo. Gente que trabajaba entonces en Clave señala una buena venta,[18] y varios jóvenes músicos recién entonces pudieron recibir alguna influencia de Mateo y de El Kinto.

La receptividad ante **Mateo y Trasante**, sin embargo, fue muy distinta de la casi unanimidad con respecto a **Mateo solo bien se lame**. Para mucha gente, el disco habrá parecido áspero y extraño. Las exploraciones vocales de Mateo impactaron positivamente a unos cuantos, pero conozco gente para la cual las versiones de 'Amigo lindo del alma' e 'Y hoy te vi' evocan a un débil mental, antes que a los cantantes árabes e hindúes. La repercusión de **Mateo y Trasante** se dio a nivel de un grupo reducido,[19] siendo rechazado o ignorado inclusive por muchos que habían sido seguidores de Mateo hasta entonces.

JAIME —*Cuando apareció* **Mateo y Trasante**, *fue un disco que la primera vez que lo escuché me hizo reír, me pareció muy malo. La segunda vez que lo oí me produjo como un* shock, *en donde dije: «Epa, lo tengo que oír nuevamente», y cuando lo escuché por tercera vez —yo siendo incluso un fanático de Mateo, necesité escucharlo tres veces— bueno, me pareció que me encontraba delante de una música realmente superior. Temas como 'Voz de diamantes', 'Canción para el tamborero', me parecían decididamente geniales. Pero insisto: necesité tres escuchadas para un poco meterme allí dentro, ¿no? Trasante tocó muy bien en ese disco. Mateo logró, como siempre con todos los músicos que tocaron con él, elevar el nivel de cada músico. Yo particularmente cuando toqué el bajo con él —yo no me considero un bajista ni nada por el estilo— creo que toqué tres veces más de lo que yo podía dar. Lo mismo con todos los músicos, y lo mismo con Trasante en ese disco. Que en aquellas épocas grabó un* longplay *con percusión que llamaba «afro-uruguaya», que era realmente malo desde todo punto de vista. Y con Mateo hizo algo realmente excepcional.*

ALBERTO WOLF —*Me fui formando musicalmente, empecé a estudiar fuerte, empecé a estar vinculándome más a la música, y entonces conseguí el disco* **Mateo y Trasante** *y bueno, fue un disco que me dio vuelta. Lo conseguí antes que* **Mateo solo bien se lame**, *no sé cómo fue la cosa, pero ese disco cuando lo escuché —yo creo que fue 78, por ahí— realmente me: no, no, no, no. Tanta tristeza, tanta melancolía... Lo escuché y dije: «Pah.» Y bueno, y de ahí en adelante lo empecé a escuchar.*

El recital de lanzamiento de **Mateo y Trasante** se hizo un poco antes de que el disco apareciera en las disquerías, en el Shakespeare Café Concert, un local que abrió en 1975

18. Juan José Saturno estima ventas alrededor de 1.000 ejemplares, que, a partir de la violenta caída que coincide con el golpe militar, se puede considerar como buena (desde 1973 hasta 1980, los fonogramas uruguayos más vendidos alcanzaron tan sólo 10.000 ejemplares —ver BATTISTONI, 1981b—).

19. Es una lástima que no existan cifras completas de ventas. Por suerte, entre los papeles de Mateo quedaron las liquidaciones de AGADU de entre el semestre X/81–III/82 y el semestre X/88–III/89. En ese período, además del período comprendido entre el X/1990 y X/1991 (del cual sobreviven registros de venta en Sondor) se vendió un total de 343 discos y casetes de **Mateo y Trasante**. Esas cifras (muy flojas) excluyen el período de lanzamiento del fonograma, que es, seguramente, cuando más se vendió. No hay noticia de cuántas ediciones se hicieron, pero hasta la reedición en formato disco en 1989, **Mateo y Trasante** se vendía bastante caro en las disquerías de usados y era inencontrable en las disquerías comunes. Por lo tanto, la o las primeras ediciones se agotaron, en una época en que una primera edición (aun de un disco de baja venta) no quedaba abajo de 200 ejemplares. Se puede estimar, por lo tanto, un mínimo de 550 ejemplares vendidos. Esta cifra (seguramente demasiado baja), comparada con el desempeño de los fonogramas de un exitoso grupo del Canto Popular como Los que Iban Cantando (3 fonogramas entre 1977 y 1981), oscila entre poco menos que la misma cantidad y la quinta parte (según el fonograma tomado como referencia). Es el 5% de lo que vendían los grupos de música tropical más populares, que dominaban el mercado de mediados de los 70 con cifras de hasta 10.000 ejemplares vendidos de un mismo fonograma.

en la misma casa de Pocitos donde antes funcionara la Claraboya Amarilla. La forma «recital» andaba relegada por la música popular, pero se ve que el momento ya pedía un cambio, y el primer intento del Shakespeare en el género fue un éxito rotundo: **Nosotros Tres**, un espectáculo de Eduardo Darnauchans, Jorge Galemire y Eduardo Rivero, en cartel durante trece semanas de 1976[20]. Fue un buen aliciante para que el Shakespeare estableciera la tradición de ciclos musicales los jueves (y al poco tiempo también otros días). Pasaron por ahí, con mucho éxito, Los Eduardos con Carlos Benavides, Contraviento y **A Buen Puerto**. Clima propicio, sin dudas, pero no para cualquiera. **El Show de Mateo y Trasante** fue un fracaso total.[21] Quienes asistieron recuerdan un espectáculo buenísimo, pero la amplia mayoría no se dio por enterada o no se sintió motivada a comparecer. Jorge Denevi, uno de los administradores del Shakespeare, se acuerda particularmente de una vez en que casi se suspende la función porque no había más de cinco o seis personas. De pronto entró una barra de amigos que no aportaron a la boletería, pero hicieron algo de número (Trasante y Mateo los fueron a buscar al boliche de la esquina). Mateo decidió hacer el espectáculo igual. Estaba particularmente inspirado y bienhumorado, y todas las canciones fueron anunciadas con la misma frase publicitaria pronunciada en tono solemne: «Y este tema está en nuestro disco de próxima aparición»... Terminaron todos a las carcajadas.

Mateo y Trasante nunca había sido un número exitoso. No habían cautivado ni siquiera a la gente del vecindario de Bustamante, donde vivía Mateo hasta 1975:

JORGE SANTOMAURO —*El padre de Mateo había organizado un tablado con otra gente, ahí en José Pedro Varela y Presidente Oribe, y él un día estuvo tocando con Trasante ahí y la gente no le dio pelota. Y me acuerdo que Mateo les hacía callar, porque la gente no quería nada, quería murga. Y agarró y se calentó, y se fue para la casa con Trasante y siguió tocando.*

TRASANTE —*Lo que pasaba es que para la gente éramos locos o estábamos fumados. Nosotros salimos de medios muy desfavorecidos en la sociedad uruguaya. Entonces tuvimos un encuentro muy fuerte, que nos permitió utilizar toda esa fuerza, de la mierda de la sociedad, y traerla pa' la música, no desperdiciarla en boludeces. Si teníamos que irnos del escenario nos íbamos, tres carajos nos importaba. Pero éramos muy honestos con la gente.*

JORGE SANTOMAURO —*Una vez 'tábamos hablando y yo le pregunté por qué se había ido, y él me habló de Facundo Cabral. Dice: «Facundo Cabral es un crá, porque 'taba en un teatro en Buenos Aires y les mandó a todos a la puta que los parió porque no lo escuchaban».*
WALTER SANTOMAURO —*Y ahí más o menos lo que hizo él.*

TRASANTE —*Tanta bronca hizo que yo me fuera, ¿viste? Yo llegó un día que dije a Eduardo: «Bueno, yo me voy. Yo no quiero estar más acá en Uruguay, porque además no pasa nada, ¿viste?» Aparte del problema político que había, ¿no?*

Trasante se marcha para Francia, donde se destaca prontamente.[22] Años después, Mateo seguiría sintiendo su falta.

20. Se estrenó el 3/VI/1976.
21. Se hicieron funciones los lunes 23 y 30/VIII, 6 y 13/IX/1976. Un atenuante: los lunes son un pésimo día para un espectáculo musical. Los éxitos del Shakespeare se hacían los jueves o sábados.
22. En el momento en que se escribe este libro, Trasante es el percusionista de los Gipsy Kings, y desarrolla una ascendente carrera solista como Négrito Trasante.

MATEO —
*Negro:*
*Desde que te fuiste, nunca más pude sentir nada mejor, que lo que sentí tocando contigo.*
[Carta a Jorge Trasante, Montevideo, s/f (probablemente del invierno de 1979)]

La fiesta de despedida de Trasante fue un espectáculo en el Millington Drake, **Un Adiós para el Tamborero**, el 12 de marzo de 1977. Fue un ejemplar del más puro estilo mescolanza: el percusionista fue homenajeado por Mateo[23], Carlos Benavides, Los Eduardos, Pippo, Contraviento, Mariana García Vigil, Rómulo Bogalle, Macunaíma, Trochón, Bonaldi y Lazaroff. Los tres últimos hacía meses que venían preparando un espectáculo junto a Jorge Galemire, estrenado quince días después (el 28 de marzo) en el Shakespeare, con el título **Los que Iban Cantando**. Ese espectáculo representaría un hito, el momento en que se produciría como una fracción no declarada, y pasarían entre cinco y ocho años antes de que Mateo volviera a figurar en un espectáculo o fonograma al lado de esos tres músicos. **Los que Iban** marcó el inicio de una de las etapas más intensas de la música uruguaya, aunque para Mateo fueron tiempos negros.

23. El repertorio de la presentación de Mateo —con el traje a rigor con el que tendría que tocar en seguida en el Panamericano— incluyó una recordada versión de 'Gracias a la vida', de Violeta Parra, con Mateo acompañándose con un bombo leguero.

# 16
# Canto Popular

La personalidad especial de Mateo, su forma muy anormal de razonar y su tendencia a mirar todos los eventos desde un punto de vista «macro» le dificultaban definir una opinión sobre qué partido votar en las elecciones o cuál la mejor forma de lucha para que la buena causa tomara el poder. El conjunto de sus creencias, su visión de mundo, no estaban contempladas en la forma de organización política de nuestra sociedad. Pudiendo optar, los temas preferidos de conversación con sus amigos, aparte de la música, volaban a muchos años luz de la tierra, o a los lugares no físicos de un enfoque filosófico–religioso que oscilaba entre elementos de hinduísmo, budismo Mahayana y ciencia–ficción. Estos se volvían aun más impenetrables debido a las dificultades de expresión oral de Mateo.[1]

Por supuesto que el conjunto de las opiniones de Mateo, al tiempo que lo hacen relegar los procederes habituales de la política,[2] lo ponen, groso modo, en contra del autoritarismo, de la rígida disciplina militar, del «sistema», y a favor de la paz entre los pueblos y de la igualdad entre los hombres. Si tuviéramos que atender la necesidad de una simplificación de ese tipo, sería más fácil incluir sus posiciones junto al romanticismo libertario de la izquierda que junto a la rigidez militarista o al materialismo no «dialéctico» de la derecha. Tanto es así que casi todas sus amistades fueron votantes de la izquierda, con mayoría de simpatizantes del Partido Comunista. De ahí que Buscaglia llama la atención so-

1. Tengo mis dudas sobre si Mateo tenía especiales dificultades en hablar (que se podrían deber a una lesión cerebral propiciada por la matanza con alcohol y drogas, y que hubiese dañado su desempeño del lenguaje), o si era que su lógica —mal acomodada a la estructura del lenguaje de la mayoría— lo dejaba en desventaja. Lo que me lleva a pensar así es que sus escritos, inclusive aquellos muy meticulosamente elaborados, concebidos sin la tensión del inmediatismo del acto de hablar, corregidos y varias veces reescritos, supuestamente la expresión óptima de lo que él «quería decir», son frecuentemente agramaticales y alógicos. Tomando en cuenta el interés de Mateo por el pensamiento hindú, hay que recordar que la verdad esencial del hinduismo (el Brahman) y del budismo (*sunya*, el vacío, o el Absoluto), son *acintya* (lo incomunicable, que está más allá de la lógica y los conceptos).
2. MATEO afirma muy jipescamente: «*El amor es la fuerza mayor que hace de los elementos de la sociedad lo que las personas quieren.*» (ALMADA & REY, 1986) Por otro lado, en una letra inédita: «*Cuando pueda el amor/del que estudia locura/y te dé la memoria/Recordar ese estado/de la contradicción/que sublima la vida*».

bre la adhesión de Mateo a las revoluciones cubana y vietnamita. Su amigo y vecino Jorge Santomauro cree haberlo convencido de votar a la 99 en las elecciones de 1971. En 1984, en concubinato con Renée Micres, vota por el Partido Comunista, al que ella estaba todavía afiliada.[3]

Tanto Renée como la posterior compañera de Mateo, Elena de Pena, se acuerdan de su aversión por las manifestaciones masivas. Mateo acompañó a Renée a la manifestación en el Obelisco, el 27 de noviembre de 1983; tal vez haya sido en gran medida por caballerosidad, pero tomó la iniciativa de confeccionar un sombrerito de cartón para la hija menor de su compañera, donde escribió: «*Tengo 7 años. Hoy me dejan protestar.*» En la campaña de los años 83–84, Mateo tocó (cobrando o en forma puramente militante) en más de un acto frentecamplista[4] y no tengo noticia de que haya tocado nunca (ni siquiera profesionalmente) en alguna festividad de otros partidos políticos. Entre las tres canciones que quedaron sin grabar para **Mal tiempo sobre Alchemia**, en 1987 (porque se agotaron las horas de estudio asignadas por la grabadora) estaba el candombe que se llamaba 'Caceroleadas' o 'Ula laes':

«tá bien – tá bien/no te dije nada//tá bien – tá bien che/no te dije nada///con la cacerola/adentro y limpita/ya no pasa nada/cosas que se olvidan/aunque esté abollada/algo se suscita/y la cosa cambia///guar – da/que – se/vie – ne/oi – ga/co – mo/u – la/la – es/sue – nan///o aire u–la la la la es/o alas que allá van volar/o el ave que ulá a la aurora el que hace al cantar/así como son cada sueño y rumbo a destino silbando allá va/como te decía///tá bien – tá bien/no te dije nada//tá bien – tá bien che/no te dije nada///se posó en el brillo/aquel sol que entraba/por una cocina/donde dos charlaban/dentro del misterio/de unos apagones/donde protestaban»[5]

Después, ya separado de Renée, me acuerdo de una charla en 1989 en que, sin grandes explicaciones, puso un tono muy despectivo al referirse a los comunistas, proclamando su adhesión (por tradición familiar) a los blancos.[6] Luego de las elecciones de ese mismo año, sin embargo, le dijo a Mariana Ingold haber votado a la lista 1001, en cuyo yingle había participado como cantante.[7]

Mateo admiraba a Fidel y a Seregni. Pero esa admiración no se parecía basar en fundamentos ideológicos, sino en la atracción por cierta forma exterior. En una charla que tuvimos en el 86, me comentó cómo siempre observaba los discursos del presidente del FA, sacando de ahí inspiración para algunos manerismos vocales (fue la enésima fuente que Mateo atribuyó para su particular forma de cantar).

RENÉE MIERES —*Él decía que Fidel era un monstruo pensante, o algo por el estilo. Él no creía*

3. Y Renée era una comunista muy convencida: se desafilió no por acompañar la ola de descreimiento en la alternativa comunista, sino en nombre de la coherencia con sus convicciones marxista–leninistas.

4. Existen recuerdos de Ariel Ameijenda, Renée Mieres y Buby Paolillo de actuaciones de Mateo en actos del Frente Amplio, entre los años 83 y 84, en la sede del CASMU, en la placita en frente al Club Malvín, en la Seccional Che (del PCU, calle Amazonas), en la Casa de la Cultura Zelmar Michelini (de la 99, calle Cuareim), y en el Club Trouville (acto de la 99, junto a Travesía y Jaime Roos, 1984).

5. En el proyecto original del fonograma, 'Caceroleadas' sustituyó a otro candombe, llamado 'Cantegriles' (perdido).

6. Estaban con Mateo y conmigo Ariel Ameijenda (que se acuerda claramente de la charla), Ney Peraza y Manuel Espasandín, y veníamos de la grabación de las partes de Mateo y Ariel en la banda sonora de la pieza de títeres Circo de sueños, de Raquel Ditchkenian y Gustavo «Tato» Martínez (estrenada el 13/VII/1989 en la Alianza Francesa, con música de Ney Peraza y Manuel Espasandín. Yo hice la producción musical de la grabación.)

7. La 1001 correspondió en el 1989 al lema Democracia Avanzada, que agrupó al PCU, al MPF, a la CUF, Pregón y Fidel.

*que hubiera, en el momento, nadie que se pusiera delante de Fidel y que pudiera dejarlo mal en el diálogo. Incluso teníamos algunos discursos grabados, en la época de la dictadura, que los escuchábamos. Y lo admiraba mucho por la facilidad de palabra que él tenía. Como él era todo lo contrario, se daba cuenta que tenía dificultad para hacerse entender por la gente...*

La posición política de Mateo no es lo precisa que se suele exigir en un momento de confrontación, y no es posible encajarla en la articulación político-partidaria. Eso no quiere decir que no haya una tendencia política. De la misma manera, no tiene sentido encarar la música de Mateo como desideologizada.[8]

La ideología de un sistema de comunicación alogogénico (la palabrota quiere decir que no genera automáticamente una «traducción» a palabras), como es el caso de la música, no es fácil de aclarar, puesto que el sistema que nuestra cultura utiliza para teorizar la cuestión de las ideologías es el sistema verbal. Pero voy a correr el riesgo de ejemplificar en forma muy resumida y superficial mi idea de cómo se puede derivar de la música y de la poesía de Mateo un enfoque político: no es una música quietista, ya que tiene una concepción muy original en todos sus parámetros, y frecuentemente puede servir, a través de la sorpresa y de la extrañeza, para «sacudir» o «descolocar» al oyente. Tiene un nivel de complejidad y de redondez técnica como para resultar «profunda», permitiendo y al mismo tiempo obligando a reflexión. Su carácter vanguardista no se sale del ámbito de música popular, siendo relativamente accesible sin que el oyente tenga que acomodarse a un código o «idioma» musical totalmente ajeno a los que usan las músicas masivas que se oyen en Uruguay. Evita los simbolismos musicales asociables al totalitarismo, al militarismo y a la manipulación de masas (como el marcialismo o la grandilocuencia). En contraposición con lo anterior, es sensual (nadie va a negar que tiene *swing*) y con frecuencia tierna. No esquiva histéricamente las asociaciones afectivas musicales con tristeza, soledad, angustia y «climas sombríos»; tampoco se queda en una angustia inmovilizante, incursionando bastantes veces en situaciones musicales energéticas y «positivas». Consolida la identidad cultural de la cual surge, porque usa con frecuencia elementos musicales específicos de su región cultural, como el ritmo de candombe y los aires de milonga, y eventualmente la murga y el tango; y adopta firmemente el castellano —cuando eso no se había generalizado—, siendo también pionera en el recurso a cierto tipo de lenguaje cotidiano típicamente montevideano, y una emisión vocal también «cotidiana». Por otro lado, su música no es xenófoba, o sea, no se aísla en un purismo con respecto a los géneros regionales que, en definitiva, no podrán (y no tienen porqué) sobrevivir sin «mestizaje». En su componente «internacionalista», no se pliega a la direccionalidad impuesta por los centros de poder, tomando prestado con razonable ecuanimidad de distintas regiones del planeta (la música dominante anglófona; diferentes épocas y regiones de la música brasileña; ritmos, escalas, timbres y formas de cantar y tocar árabes e hindúes; polirritmias de inspiración africana; procedimientos derivados de la música erudita europea renacentista, barroca, impresionista y moderna; gestos rítmicos, armónicos y arreglísticos varios basados en estilos caribeños; géneros y ritmos del folclore ríoplatense; y elementos originales, que no están sacados, en

8. Evidentemente, no uso el término «ideología» en el sentido que permitiría hablar de «fin de las ideologías», sino que empleo la definición marxista precisada semióticamente por Umberto ECO, (1976, pp. 245-253). En ese sentido del término, es imposible abolir el componente ideológico de un sistema de pensamiento, ya que eso equivaldría a la superación del «punto de vista», a la conquista de una objetividad perfecta. Esta superación, en todo caso, sólo es imaginable en perspectivas religiosas (el contacto directo con Dios, la no intermediación del *māyā* o del *samsara* a través de la iluminación, etcétera)—. La propia posibilidad de la comunicación ya implica una ideología. Uno puede reducir el componente ideológico, pero no eliminarlo.

apariencia, más que de la propia inventiva del compositor. Mateo en eso va más allá de los Beatles, y lo hace al mismo tiempo que José Afonso en Portugal, muchos años antes de que se pusiera de moda la «*world music*», vía Peter Gabriel, David Byrne y Paul Simon). Con respecto a la relación entre lo «nacional» y lo «internacional», el caso de Mateo es un buen ejemplo de «antropofagia» oswaldiana. En el cómputo general, pienso que la música de Mateo carece de la unidireccionalidad y del empuje adecuados para propiciar y coordinar una acción masiva, pero al mismo tiempo saltea las distorsiones características de ese tipo de acción, y exige del oyente una disposición que a largo plazo se opone a principios filosóficos que fundamentan la perpetuación de un régimen por la fuerza, y a un modelo de administración políticoeconómica y de coordinación social de base predominantemente materialista y competitiva.[9]

Todo ello vale, integralmente para el período que va hasta **Cuerpo y alma** inclusive, y parcialmente a partir de la etapa de la Máquina del Tiempo.

No creo que Mateo tuviera esos conceptos muy articulados en su cabeza de la forma como los manejo en este texto. Pero no estaba para nada ajeno a algunas de estas cuestiones.

MATEO —*Todas las cosas del mundo que te rodean tienen que ver y se mueven de acuerdo a cómo se encare la música y en mi caso también la poesía ya que soy cantante. Todas las cosas de la vida tienen que ver en la música.*

[...]

MARCOS GABAY —**O sea, ¿que un tipo encerrado, que no tenga el menor contacto con la realidad, no podría escribir una puta nota?**

MATEO — *Exactamente. Yo no sé, qué sabrás de la cuestión; si ha existido algún cerebro grande, algún capo de la música, la poesía o cualquier rama del arte, que haya necesitado ese camino del aislamiento de la vida, de esas cosas, del boliche, del ómnibus, del pueblo, de la novia, de la mujer, los hijos... Yo qué sé. A mí, sinceramente, me interesa todo.* [GABAY, 1983]

JAIME ROOS —**¿Vos sos conciente de que a veces en algunas frases tuyas no hay un sentido estricto con respecto al idioma?**

MATEO — *No. No, no. Las canciones que yo hago, que yo escribo, tienen totalmente un sentido...*

JAIME —**No, no te hablo del sentido. Te quiero decir, idiomáticamente hablando hay cosas que son incorrectas, que no existen.**

MATEO —*Ah, sí. Porque invento expresiones.* [...] *Pero quieren decir algo.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

MATEO —*Todo lo que se hace en cuanto al arte tiene que ver con la política, y viene de la política que tiene que ver con la sociedad. Y viene de mí, que tiene que ver con la sociedad y con la política.*

HUGO FONTANA —**¿El arte es siempre revolucionario?**

MATEO —*...Sí. Lo que pasa que hay veces que es más revolucionario que otras veces.* [FONTANA, 1990]

---

9. Este libro no fue pensado como espacio para un análisis musical–letrístico del trabajo de Mateo. La ejemplificación es esa: un ejemplo de por dónde agarrar para deducir una ideología de las canciones de Mateo. Soy conciente de que sin buena voluntad, se pueden usar algunos de estos argumentos para llegar a conclusiones opuestas a las mías. Espero que en un futuro próximo haya ocasión para un análisis más profundo y concluyente de obras de Mateo. Pero espero también que se entienda el tipo de razonamiento que me lleva a sacar del paso la oposición —a mi entender inexistente— entre una canción con contenido ideológico y otra sin contenido ideológico (oposición usada tanto para atacar como para defender a Mateo).

HÉCTOR BARDANCA —[...] **es como que vos no le das mucha pelota a un razonamiento tradicional, entendido tradicionalmente, o sea a un entendimiento tradicional de las cosas.**

MATEO —*Al contrario, al contrario...*

BARDANCA —**Es como que vos desarrollás mucho a partir de lo sensible, de la gozadera, de la intuición; de una intuición como mística. Y en la música y en las letras también se nota esto de dejar a un lado la estructuración racional, o mejor dicho, el saldo de la razón en el texto.**

MATEO —*De ninguna manera.* [BARDANCA, 1988]

O sea, muy lejos de la idea de un «arte puro», que es normalmente cómo la música situacionista se excusa ante los reporteros y las conciencias de sus autores. Mateo asume la responsabilidad por los contenidos de sus obras, e insiste en que ellos existen.[10]

Sin embargo, del modo específico en que se estructuró la sensibilidad de la resistencia a la dictadura, Mateo no fue sentido como un «compañero». Y en la actividad musical popular este fue un factor decisivo. El movimiento llamado Canto Popular, al igual que el folclorismo de vísperas del golpe, tenía en los contenidos políticos un atractivo por lo menos igual que la eventual pegada poético–musical de los temas e interpretaciones. Muchos músicos y oyentes canalizaron en el Canto Popular una militancia que no estaba permitido ejercer en ningún otro campo.

Así como el programa de los más notorios cantores de protesta de la etapa anterior había sido un programa «de emergencia», para una situación que se creía prerrevolucionaria, también ahora dominaba un espíritu de urgencia, pensado para combatir el enemigo común de toda la oposición. Un repaso a las letras de los músicos más valorizados de esa etapa y a los textos críticos de la época (especialmente antes de la relativa distensión que siguió a la victoria del No en el plebiscito del 80), muestran que seguían relegados o excluidos algunos ingredientes en la arcilla del hombre nuevo: lo ecológico (más allá de la evocación paisajística), lo espiritual, lo mágico, lo sensual, la liberación del cuerpo, lo sicoanalítico, los caminos momentáneamente «alienantes» (ciertos tipos de «drogas», trances) hacia nuevas formas de conciencia, la atención a las implicancias filosóficas de los conceptos de la física cuántica y relativista, etcétera. Estos enfoques podían inclusive llegar a ser ridiculizados como modismos copiados de los centros de poder, pese a que algunos de ellos deberían ser inobviables para quien quisiera, por ejemplo, realmente «darle su mano al indio».

La lectura política de las canciones tenía claves que iban más allá de la elección de un «programa» específico. Contaban mucho ciertas normas de comportamiento personal y

---

10 Conozco una sola ocasión en que Mateo admitió irresponsabilidad política:

GUSTAVO REY —**¿Qué has hecho, Eduardo, en todos estos años de dictadura? ¿Cómo te trató personalmente a ti esa etapa en la vida del país?**

MATEO —*Bueno, a mí me trató muy especialmente, ¿no? En fin, estuve un poco —¿cómo te puedo decir?— un poco fuera de eso. No le di mucha importancia. No sé si me comprendés lo que dije.*

MAURICIO ALMADA —**¿Y qué hiciste durante esos anos? ¿A qué te dedicaste? ¿Seguiste haciendo lo que hacías antes?**

MATEO —*Claro, por supuesto, hice música. Hice música y escribí poemas. Sólo poemas y poemas para hacer canciones. ¡Qué horrible!* [ALMADA & REY, 1986]

Sin embargo, a los pocos minutos se contradice:

ALMADA —**¿Tuviste militancia política alguna vez, Mateo?**

MATEO —*Yo creo que siempre tuve lo que tú decís militancia política, ¿no? Pero ahora pienso que se nota más, ¿no?, con el grupo éste, con el mensaje éste de la Máquina del Tiempo.* [ALMADA & REY, 1986]

musical, sobre todo los códigos que connotaban «seriedad», y que en esa época se traducían en patrones de austeridad, humildad, autocrítica despiadada, emoción contenida —todos connotando un aire de «importancia» vertido con apariencia de modestia—. Un cantante sentido como politizado podía hacer una buena cantidad de canciones de amor, que igual esas canciones serían oídas como integrando un todo que, de alguna forma, estaba impregnado del signo positivo definido por la dirección política (cuando no eran escuchadas directamente como canciones de doble lectura, portadoras de mensajes metafóricos velados). Por otro lado, era muy improbable que la canción hecha por un «loco lindo» fuera interpretada de esa manera, aunque se acercara más a temas políticos que la eventual canción de amor del «cantor popular».

La exterioridad pesaba mucho (¿cuándo no?). En notas escritas, los aires de seriedad o cientificismo, señalados por enumeraciones que sugieren gran rigor analítico, podían infundir respeto a banalidades.[11] Y en lo musical, la «politización» estaba señalada por cierta cantidad de convenciones que trascendían el análisis meramente lógico. Por ejemplo: las flautas andinas evocaban el latinoamericanismo, pero la *bossa nova* no. La utilización de guitarra española era indicativa de folclorismo, pero el ritmo de candombe con instrumentos *pop* no mucho. Una instrumentación acústica evocaba una opción tercermundista y antiimperialista, pero el recurso a modalismos inspirados en los ragas hindúes era cosa de divagantes.

Por mediados de los 70 las particularidades de comportamiento de Mateo se ponían cada vez más en evidencia. Independientemente de definiciones técnico-siquiátricas, iba ganando fama de «loco». Por supuesto que decir «loco» en tono acusatorio no quedaba bien para el romanticismo setentista al estilo de **Atrapado sin salida**[12]. Pero esas imágenes de minoritarios simpáticos (el indígena, el loco, el fuera de la ley) solían ser evocadas siempre que se adecuaran al modelo de la víctima social con intuición revolucionaria[13]. Cuando no servía a esos fines, la actitud con respecto al personaje en cuestión era, en el fondo, la del grueso del cuerpo social, o sea, la segregación.

De esa manera, era casi inmediato escuchar en «Volverá la alegría a enredarse con tu voz»[14] la referencia al fin de la dictadura, pero casi nadie la sentía en «Cuando vuelva a la sangre aquello/y de pronto quede despierto/ha de ser como flor de mundo/que trae vidas desde la muerte». En tiempos de censura, la atención estaba puesta en los dobles sentidos, y era facilísimo entender políticamente a 'No tengo palabras' de Trochón (1980), exclusivamente por el contexto. Esas interpretaciones muchas veces eran precisamente la intención del compositor, pero no siempre. Un amigo musicólogo vio en 'Entonces', de Jaime

11. Un ejemplo que mereció publicación en un libro, escrito por un teórico reputado en el contexto del Canto Popular:
CARLOS MARTINS —*El público del canto popular ha mostrado también una serie de características sobresalientes: a) respeto por el artista, demostrando al hacer silencio y prestar atención; b) apoyo caluroso a través del aplauso y también de la solicitud de canciones determinadas; c) fidelidad en el apoyo, a través del seguimiento del artista preferido a los diferentes lugares en que se presenta, y de la compra de sus fonogramas, ch) como complemento de la anterior, actitud crítica, notable en aplausos «de costumbre», en la no concurrencia a espectáculos específicos, en la no adquisición de determinados fonogramas, y eventualmente en la conversación directa con el artista; y en menor grado, d) amplitud de aceptación: se gusta de la Música Popular Uruguaya en general, independientemente de las diferencias estilísticas personales (es decir, hay preferencias, pero no son absolutamente excluyentes).* [CAPAGORRY & RODRÍGUEZ, 1980, p. 83)
Ver autocrítica a ese pasaje en MARTINS, 1986, p. 72 y ss.: y tomadura de pelo de Leo Masliah a toda esa onda en la contratapa de **Canciones bárias**, Ayuí, A/M 24 (disco), 1979.

12. **One Flew over the Cuckoo's Nest**, película de Milos Forman, 1975.

13. Véase 'El loco', de Fernando Cabrera, donde el loco evoca el oprimido.

14. De 'A redoblar', de Rubén Olivera/Mauricio Ubal.

Roos (1980) la canción en la que su autor «*más se tiró al agua políticamente*», entendiendo probablemente en ese sentido una frase como «Cuando suene una campana/Avisando la hora/Anunciando otra aurora/De lucidez». Jaime me aseguró que esa posibilidad jamás se le cruzó por la cabeza. Sin embargo creo que nadie estableció la muy fácil vinculación con la guerrilla (o con cualquier otro esfuerzo de movilización social) en 'Yulelé': «Cuidado que viene gente que suave se mueve/corazón no puede más/si esto sigue seguirán/cuando lleguen morirán/pedirán más//Caminarán para siempre sudor en la frente/los ojos se encontrarán/todo el tiempo siempre igual/el cansancio no estará/pedirán más». No sería desubicado leer una alegoría de la Libertad en 'El blues para el bien mío': «Haber cariño/cuál es la sombra/que te ha escondido/[...] tal vez corras por mí/vivo por ti/pensando/siempre esperando». Tampoco se vio la Paloma en 'Palomas': «Sería un sueño/que anida en las almas/que guarda un secreto/del tiempo que escapa/[...] palomita blanca/de ayer y de ahora».

La persona y la música de Mateo eran vistas como algo aparte. Es bastante comprensible que, en un momento de enfrentamiento muy agudo, aparezca esa cosa facciosa de «si no estás conmigo, estás en contra mío». El influyente profesor y musicólogo Coriún Aharonián polarizaba en 1981:

CORIÚN AHARONIÁN —[el problema] *es sobre todo qué nos planteamos en el momento de tratar de establecer cuál es la problemática del creador de música popular aquí y ahora. Conque hay una suma de problemas y de responsabilidades. Una suma de opciones, y por lo tanto una situación esencialmente ética.* [...] *¿En qué consiste? En definir en qué medida yo decido ser útil a la comunidad a la que pertenezco y a la que me debo, o en qué medida prefiero mantener caliente el trasero. Es decir, en qué medida opto por pasarla bien y no complicarme la vida, o pasarla quizás mal pero servir para algo en mi vida.* [AHARONIÁN, 1982]

Bajo ese punto de vista, la figura de Mateo, bien observada, podía resultar bastante «desconstructora». Mateo había optado por pasarla mal y complicarse la vida, pero no correspondía a la idea predominante en la izquierda de alguien útil y que servía. En ese contexto, su posición resultaba especialmente irritante.

JAIME ROOS —*En aquel momento, se lo criticó mucho pues sus letras no eran de protesta, no eran politizadas. Año 72, estábamos al borde de la dictadura, en plena guerra civil. Yo escuché a íntimos amigos de Mateo, considerados hasta hoy como algunos de sus grandes amigos, decir que Mateo solo bien se lame tenía buena música, pero las letras eran una porquería y eran una estupidez, que no se sostenían, ya que no hablaban de lo que tenían que hablar. Este tipo de argumentación contra las letras de Mateo fue muy común. En aquella época y luego también, a posteriori. Y poco importaba que se dijera: «No, Mateo escribe letras de amor, o escribe letras de otro tipo de cosas, que una cosa no quita lo otro, no quiere decir que esté 'en contra del pueblo'. Simplemente que Mateo está hablando de otra cosa.» No, se lo despreciaba: era un «divagante», era un «loco lindo» —como se decía también en aquella época, esa expresión tan ridícula—. Siempre se lo tuvo un poco bajo un signo de desconfianza.*

ROSCAGLIA —*Tuvimos un tiempo de cierta separación. Hubo ahí casi un año en que yo me sentí un poco enojado con Mateo y sus actitudes, ¿no? Creo que no comprendí a Mateo. Era la época del Canto Popular, era la época de lo solemne, del compromiso, de todo eso. Y en Mateo, algunos veían el descompromiso, el loco de mierda, el evadido en las drogas, ¿entendés?*

JORGE BONALDI —*Los músicos le teníamos, ya en los años 73, 74, un enorme respeto. Si bien Mateo tenía ya ganada la fama de elemento divagante y vinculado con la droga. Por esta razón*

*muchos militantes de izquierda lo despreciaban completamente. Esta fue una de las razones, además de su repertorio, pienso. En un momento de una politización fortísima, como tenía la canción en el período predictatorial hasta finales de la dictadura, yo pienso que se puede atribuir un poco el desprecio de mucha gente hacia Mateo en función de esa como divergencia, ¿no?, que se planteaba a nivel de contenidos de las cosas que se cantaban. Fijate vos que en el año 73, 74, se hacían muchos festivales en los cuales se amalgamaban elementos que tenían muy poca politización, y elementos como Patria Libre. En aquella época se daba que cantábamos mucho junto con Mateo y con otros artistas, y como que se notaba a nivel de la gente, esa diferencia. Nosotros cantábamos una cosa aparentemente muy comprometida con la realidad del momento, y en contraposición resultaba chocante —nos chocaba un poco a nosotros también, ¿no?— ver a un tipo como Mateo cantando cosas muy herméticas, muy incomprensibles, que nosotros a veces vinculábamos a su relación con la secta del gurú Maharaji.*

TROCHÓN —*A mí me parece, hubo como dos grandes escuelas, dos grandes posibilidades formativas para todos nosotros, que en alguna medida fueron, para ser muy esquemático, las labores desarrolladas —no en forma oficial o institucional, pero a través de un trabajo personal, particular— a través de figuras como Washington Benavides y Coriún, ¿no? Y en ese sentido, bueno, la onda Washington Benavides no pasa por Mateo, evidentemente. Y la onda de Coriún, yo el recuerdo que tengo es que no era una figura demasiado valorada, ¿no? No tanto por el trabajo Mateo solo bien se lame sino después. Aquel trabajo que hizo con Trasante, por ejemplo. El recuerdo que tengo era como que el tipo ya fue, digamos, o por lo menos estaba pasando un mal momento personal y creativo. No era particularmente citado como ejemplo de actitud.*

El músico y sociólogo Carlos Giráldez recuerda más severidad que Trochón en el ambiente de la época respecto a Mateo, inclusive en las clases de Coriún.

CARLOS GIRÁLDEZ —*Mateo [...] era citado [...] como ejemplo, o mejor, como paradigma de actitud negativa. Una persona, adicta o no a las drogas, que no luchara explícitamente contra el régimen, lo estaba legitimando, avalando, permitiendo. Si esta actitud era inconsciente, entonces el sujeto era considerado como un «todavía», algo así como un alumno, un blanco para la evangelización política. Si su actitud era consciente, entonces era algo peor que un enemigo: éste tiene la ventaja de ubicarse en el terreno de enfrente y declararse como tal; el evadido, es un falso amigo, dudoso compañero y más que probable traidor. En caso de adicción a las drogas, el caso era mucho peor, y merecía la peor de las condenas de todos los que militamos en esos años.*

CANZANI —*Si alguien que era militante político fumaba yerba, no era aceptado, era rechazado por el grupo político. En las mesadas de* chopp *de la inteligencia de la época había grandes discusiones sobre ese tipo de temas, y yo sostenía que los tipos que estaban rompiendo, haciendo explotar el cerebro de los intelectuales clásicos en la sociedad americana eran los mismos tipos que se estaban negando a participar en Vietnam en la guerra, y eran los mismos tipos que estaban apoyando en el Tercer Mundo una política de independencia sociopolíticoeconómica y cultural frente a la manera en que Estados Unidos y Unión Soviética se habían dividido el planeta. Y que era toda la misma cosa. Y que en algunos lugares se usaban elementos alucinógenos para abrir la cabeza y en otros lugares se usaban libros de Marx, pero que el viaje era paralelo hacia un punto común. La cosa estaba llena de preconceptos de todas partes, pero lo que no se entendía en aquel momento era que el punto al que se quería llegar en aquel momento era exactamente el mismo.*

En la primera etapa del desarrollo del segundo movimiento Canto Popular (de la eclosión entre 1976–1977 al plebiscito de 1980), Mateo quedó afuera. Y eso era mucho más

que no corresponder a una etiqueta, ya que el término se usaba como virtual sinónimo de «buena música». De hecho, los raros intentos de definir el Canto Popular contemporáneos al mismo son poco más que acumulaciones de adjetivos vagos, que operan más por la connotación (siempre positiva) que por la denotación.

**Opinar —¿Qué se entiende por Canto Popular?**

WASHINGTON BENAVIDES —*Pienso que debería hacerse un necesario deslinde entre «Música popular» y «Canto popular». Música popular hubo siempre, sin que tengamos los criterios estéticos explícitos de sus creadores. Pero Canto Popular es una concreción mucho más trabajada y precisa en sus propósitos. Podríamos verlo como un círculo perfecto. El canto popular tiene sus orígenes —naturales— en el folklore, en el saber popular de remotas raíces. En nosotros confluyen tres raíces de mayor o menor prevalencia: la indoamericana, la africana y la europea. Estas tres raíces se fusionan o entrelazan como dice el ensayista argentino José Luis Vals: «se folkloriza la Fuga europea en ritmo moderno y entra el golpe africano en el Conservatorio».*

**Opinar —A partir de esa raíz folklórica, ¿qué camino recorre el artista del Canto Popular para llegar al público con su creación?**

BENAVIDES —*De la raíz folklórica indudable, el artista del Canto Popular se proyecta al conocimiento de la música erudita y universal, extrae de ese conocimiento el aparato técnico que supone apropiado a una nueva dimensión musical, y lo revierte todo en el molde del Canto Popular, alcanzándolo a un público nuevo y ansioso de experiencias artísticas que reflejen sus vivencias, sus aspiraciones y sueños. De esa manera se cumple el ciclo de Canto Popular que se parece al ciclo del agua: el punto de apoyo es el saber popular, busca un acrecentamiento de la cultura universal para regresar —acrecido— al pueblo. La deliberada búsqueda de estos elementos, diferencia al artista del Canto Popular de los cultores de la Música Popular en un pasado inmediato, sencillos continuadores de fórmulas establecidas. Y en esto no se observe un juicio de valor.* [27/XI/1980][15]

Es muy difícil delimitar un territorio real que encaje en esa descripción del Canto Popular como un ecosistema perfectamente equilibrado. Pero la inclusión de Mateo en tal categoría no sería, en todos casos, ni más ni menos absurda que la de cualquier otro músico. No estoy enterado de si Washington Benavides contaba o no a Mateo dentro de su Shangrilá artístico, pero podemos verificar aspectos del mecanismo de exclusión en el primero de los libros sobre el Canto Popular, **Aquí se canta**, de Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari (CAPAGORRY & RODRÍGUEZ, 1980). Capagorry describe el «*modesto trabajo*» como «*una simple compilación de canciones y protagonistas*» y «*en cierto modo también un homenaje a los que representan antes y ahora, lo mejor de una auténtica manifestación de nuestro pueblo*» (p. 14). La compilación de protagonistas, concretada en breves entradas, comprende músicos que incidieron desde 1977 hasta mediados del 1980. ¿Por qué Mateo no está incluido en el libro? No es por no acatar él mismo la etiqueta, porque la acató, y el libro incluye a Jaime Roos, que, al contrario, siempre la rechazó por sin sentido.[16] No es por ser demasiado «*beat*», ya que están incluidos Dino y un grupo como Contraviento, reconocido como un «*intento serio de rescatar la tradición que ahora podríamos llamar de 'Musicasión'*» y caracterizado por «*una clara intención de sintetizar el viejo 'candombe beat' con otras músicas del continente*» (p. 27), y Darnauchans —de tendencia musical más transnacional que Mateo— es evaluado como «*una de las máximas figuras de la música popular uruguaya de los últimos años y quizás la más destacada a nivel individual*» (p. 36)[17] No es

15. Comparar con la definición mucho más tímida de algunos años después, en M.A. CAMPODÓNICO, 1984.
16. Ver MAGNONE, 1984.
17. En otro lugar, ELBIO RODRÍGUEZ señala las influencias de Darnauchans: «*Es ya muy sabido que en su perso-*

por no haber estado activo en el período cubierto por el libro, porque *sí* estuvo, habiendo hecho recitales no sólo en lugares despreciados por la inteliguentsia (boliches pitucos) sino que también en salas céntricas (Notariado, Millington Drake), a veces con buena concurrencia de público. Tampoco es por no haber grabado en el período (el libro incluye músicos en igual situación, como Juan Peyrou, Vera Sienra y el grupo Rumbo). Tampoco es por la generación, ya que junto a los nuevos valores surgidos en el contexto del movimiento, constan en el libro veteranos como Ruben Lena, Carlos Molina y Osiris Rodríguez Castillos, todos mayores que Mateo. No es por la «barra», ya que se incluye una entrevista con Buscaglia sobre la incidencia de las **Musicasiones** en el movimiento.

Busquemos entonces la definición de los propios autores: no existe. Por razones tácticas obvias, el libro no explicita la dimensión política del movimiento. Aun tomándolo en cuenta, no deja de llamar atención la amplitud o vaguedad con que se usa la denominación «canto popular uruguayo», limitada únicamente por los términos que la componen (o sea, música vocal, «popular» —como opuesta a la música erudita, pero además «que está del lado del Pueblo»— y dotada de «uruguayidad»). Cumplidas estas condiciones, parecería que «canto popular» es todo aquello (y sólo aquello) que le gusta al opinante. Los términos usados para precisar el objeto (por los autores o por algunos de sus entrevistados) nunca especifican algo más que un signo positivo: se dice que es un fenómeno dinámico (p. 124), que tiene «*fundamento en problemas que sentimos todos*», que es inspirado; se insinúa que es verdadero y sincero y que se opone a las «*canciones facilongas*» de los «*grupos comerciales*» (p. 13), así como a lo «*espectacular*» y «*pretencioso*» (p. 72), a los «*lugares comunes y las concesiones*», siendo, en cambio, realizado con «*seriedad*» (p. 82). La exclusión sumaria de Mateo, de Rada y de Opa, en ese contexto, podría llevar a pensar en dos posibilidades: una incompatibilidad a nivel de los criterios implícitos, no confesables por razones de sensatez política (la ubicación ideológica —serían vistos como reaccionarios—), o la posible opinión de que tales músicos no se correspondían con los adjetivos «positivos» citados arriba (o sea, creerían que la música de Mateo y sus colegas «tuqueros» era alienada, o poco seria, o carente de dinamismo, o falsa, o facilonga, o comercial, o pretenciosa, o plagada de lugares comunes y concesiones). O si no, de que eran tan insignificantes en sus logros que no merecían mención.[18]

---

*nalidad musical confluyen, tamizadas, las influencias del pop, de gente como Dylan, Donovan y Antoine, del cancionero antiguo de España, y que todo eso ha dado hace tiempo un perfil bien definido,* [...]» [RODRÍGUEZ BARILARI, 1982a] O sea, no se señala un sólo elemento uruguayo. Además, Elbio (al igual que Washington Benavides) ha dado en toda su trayectoria muestras de no guiarse por un concepto burdo de nacionalismo:

ELBIO RODRÍGUEZ —*Pero lo que hemos sostenido a lo largo de varios años es que la apropiación de rasgos formales, instrumentales, de elementos rítmicos de cualquier procedencia, es algo totalmente válido en el contexto de la actual sociedad urbana.* [...] *Asentarnos con nuestros pies en la tradición urbana y rural, y digerir todo lo útil que tenga lo que llega de afuera, es también una tarea productiva cuando es encarada por músicos talentosos.* [RODRÍGUEZ BARILARI, 1982c]

Y en el libro en cuestión, es el propio Darnauchans quien describe:

DARNAUCHANS —*Bajo la denominación «canto popular», se reúne a partir de la segunda década del setenta, una amplísima gama de formulaciones y propuestas, que va de las de aquellos menos ortodoxos sobrevivientes del diuna

No es mi intención achacar a los autores de **Aquí se canta** un error de perspectiva especialmente grueso. Elbio Rodríguez y Capagorry no fueron los únicos pensadores en describir el canto popular como virtualmente omnímodo,[19] y de hecho no fueron los únicos

cuto, el libro no se opone a una corriente de pensamiento muy importante dentro del movimiento (por ejemplo, una de las críticas más duras contra el libro parte de Washington Benavides, quien, desde el punto de vista que importa aquí, siento que está hermanado con los autores de **Aquí se canta**. BENAVIDES reprocha, por ejemplo, que la «*estrecha relación* [de Elbio] *con el Núcleo Música Nueva, le quita objetividad (¡esa aspiración!) a su crítica cuando debe analizar lo realizado por alguno de sus cofrades, caso Fernando Cabrera o aún más terminantemente con Leo Masliah.*» O sea, Washington opina que Elbio es «barrista». En caso de que se justificara la afirmación, ello acercaría a crítico y criticado: dando vuelta a la página, en la misma revista, el mismo BENAVIDES dice que «*La capacitación de Eduardo* [Larbanois] *encuentra en la musicalidad y en la gran voz de Mario* [Carrero] *la definición de un estilo y el punto más alto del canto popular de nuestro tiempo.*» [BENAVIDES, 1981]).

19. Las pocas veces en que la etiqueta «canto popular» es explicada por protagonistas del movimiento, las definiciones suelen ser suficientemente amplias como para comprender a Mateo, pero hasta 1981, éste nunca es explícitamente citado como integrándolo (y muy raras veces después):
BONALDI —*Nosotros hacemos canto popular; esto es una rama de la música popular que va más allá de las formas folklóricas; una forma evolutiva o evolucionada de lo folklórico.* [PONCE DE LEÓN, 1978]

Lo mismo ocurre con las descripciones de Ruben Lena (**Opinar**, 26/III/1982), MonTRESvideo (BATTISTONI, 1982a) y especialmente Rumbo (BATTISTONI, 1982b). Rubén Olivera piensa que el movimiento no se puede definir, asumiendo como único «*eje conductor*» a «*una visión crítica de la realidad a través de la búsqueda de lenguajes.*» (BATTISTONI, 1982c). En todos estos casos, Mateo se corresponde al ámbito de la descripción, aunque sea por la vaguedad de ésta. Ya no es así en el caso de Luis Battistoni, que ubica el Canto Popular como fenómeno generacional, y señala la importancia que tiene la reflexión teórica en el movimiento, reflexión que la «*mayoría de las veces* [...] *está antes de la creación, indicando sus parámetros, diseñando sus objetivos y siendo por lo tanto una estética normativista*» [BATTISTONI, 1981a]. El «Canto Popular» de Battistoni es bastante específico y podría ser útil como etiqueta, pero desgraciadamente no se conforma a manejos habituales de la expresión. Hacia el final de la dictadura, en un folleto distribuido en una gira europea, Bonaldi, sin limitar el Canto Popular a ninguna época o estilo, lo identifica sencillamente con «*la canción popular de intervención*», poniendo el acento definitorio en lo político–ideológico. Pretende listar «*Algunos nombres que empezaron a cobrar importancia desde 1977*», pero no mantiene la consistencia, al incluir a Dino o Vera Sienra. Entre los radicados en el extranjero pero «*Esporádicamente relacionados con el Canto Popular*» nombra a Rada, Roos y Amaro. Mateo no aparece. [BONALDI, 1984]

Las definiciones más precisas que conozco fueron formuladas con alguna perspectiva temporal. Leonardo Croatto llegó a una «definición de uso» que debe ser la más práctica intentada hasta ahora: «*la totalità delle espressioni mesomusicali prodotte in Uruguay all'interno del genere canzone nel periodo precedentemente stabilito (1973–1984, con un'ulteriore precisazione riduttiva che faremo in seguito) e che in modo implicito o esplicito assunsero un atteggiamento di contestazione o vennero così identificate ed utilizzate da parte del pubblico.*» [CROATTO, 1987, 4.1.3. La «precisión reductiva» delimita aun más el período, señalando los principios del movimiento en «*1976/1977*», 4.2.] Esta definición, en forma rigurosa, incluye a Mateo. Lo excluiría si la delimitáramos aun más, abarcando únicamente el período anterior al plebiscito del 80, y dejando lo de la «actitud de contestación» al juicio del público (independientemente de la «intención» del músico). Entonces, recién, la oposición entre «onda Mateo» y «cantopopu» ganaría algún sentido.

Carlos Martins no intenta definir por su cuenta al Canto Popular, sino que trata de buscar un significado práctico a partir del uso, y llega a que en su primer etapa «*'Canto Popular' es el nombre dado a las canciones cuya música ha sido particularmente marcada por las 'influencias anteriores locales' y cuyos textos describen y/o comentan el entorno, sobre todo humano; connota —y a veces denota— un deseo de cambio social.*» Ese Canto Popular se oponía a «*la otra corriente*», que «*no ha recibido un nombre único o concreto*», que Martins da a entender que es la roquera. Y señala que en la etapa posterior, la etiqueta «canto popular» «*ha seguido siendo utilizada para referirse al todo*» y «*borró las fronteras entre lo que en la primera eran dos sistemas poco intercomunicados.*» (MARTINS, 1986, 14–15) Pero la solución de Martins, en mi opinión, empeora la situación: adopta «Música Popular Uruguaya» para «*designar el movimiento cultural que ocupa el centro de nuestra atención*», y que parece ser, a groso modo, lo que Croatto llama Canto Popular (expresión de la que Martins prefiere prescindir refiriéndose al posgolpe). Respaldando a Elbio Rodríguez, Martins la opone a la «música popular uruguaya» con minúscula, que sería «*la que es uruguaya simplemente porque se la hace acá, pero no porque nos pertenezca o nos represente*» (CAPAGORRY & RODRÍGUEZ, 1980, 124, cit. en MARTINS, 1986, 14). Supongo que el tema del libro de Martins es su Música Popular Uruguaya, o sea, música que pertenece y representa a los uruguayos y que integra el movimiento cultural que lo ocupa (digo supongo, porque el descuido editorial dejó el término todo en minúsculas en la carátula y todo en mayúsculas en la portadilla, y uno tiene que deducir si Martins está empleando uno u otro de sus términos homófonos). A esa altura, el rollo parece mucho mayor que la utilidad de desentrañarlo.

en determinar que Mateo fuera sentido como cosa aparte durante algunos años. Pero en su caso el hecho queda destacado, ya que el libro fue el texto más amplio y comprensivo sobre el fenómeno publicado en pleno desarrollo del movimiento. Puede ser, inclusive, que ese enfoque no nazca en las definiciones de los intelectuales o de los músicos, sino en el sentir del cuerpo del público. Me serví del registro escrito para analizar la circunstancia que llevó a que Mateo perdiera relieve momentáneamente en la música popular uruguaya de prestigio, teniendo en cuenta que los conceptos de quienes escribían se armonizaban con el «sentido común». En la práctica, lo que ocurría se reduce a que la combinación de las canciones de Mateo con su imagen y personalidad no dejaban percibir guiñadas significando «somos todos compañeros», «vamo arriba» o «los vamos a hacer mierda». Es más: Mateo encarnaba una incómoda posición que tendía a relativizar o complicar oposiciones ideológicas que en el momento parecía estratégicamente importante acentuar y esquematizar. Los teóricos no hicieron más que racionalizar su irritación ante este hecho.

La música contestataria del momento pasó a ser «comercializable», en un rasgo más de continuidad con el movimiento folclorista de los 60. Cuando los estudiantes volvieron a organizar eventos (para recaudar fondos o como una forma de militancia cultural o de diversión) ya no organizaron bailes *beat*, sino recitales de tipo «festival» con Canto Popular.[20]

La circunstancia dio pie para que, mientras unos cuantos corrían un riesgo serio, y se esforzaban en la búsqueda de un lenguaje propio y renovador, otros se subieran al carro, que es la actitud que Pippo señala en él mismo:

PIPPO —*La única música con alegría de ser creada —a pesar de toda la tristeza que pueda encerrar— para mí ha sido la de Mateo en todos estos años de Canto Popular donde todos nos alistamos para poder aparecer, aprovechando la situación. Hablo en primera persona, ¿no? Y sin señalar a nadie, he visto varios en esa misma situación. Creo que mientras muchos pecábamos de arribistas, aprovechando un momento y un público que no sé cómo se dio, Mateo seguía con su gran valentía haciendo* Arte, *¿no?*

De todos modos, corresponde insistir en que la oposición Mateo–Canto Popular se estableció unilateralmente. Mateo estaba de acuerdo con la enorme mayoría de los propulsores de la etiqueta en atribuirle un sentido de los más comprensivos. Sólo que, más consecuente, se incluía.

GABAY —**¿Qué opinás de lo que hasta ahora se viene llamando Canto Popular?**
MATEO —*Bueno, no cabe la menor duda que es un movimiento que le ha dado y le está dando un gran impulso a la música nuestra. Es muy importante ir en pro de lo nuestro. Todo tiene su lugar y su estilo y si está es porque tiene respaldo y ese respaldo es gente a favor. Y a la gente hay que comprenderla y chau. ¿Me entendés? ¡El Sabalero, Zitarrosa, Los Olimareños han tomado una fuerza bárbara! Vos fijate que estuvimos hablando de la Claraboya, ¿a vos te parece que hay algo allí que esté fuera del Canto Popular? Bueno, lo que pasa es que antes el mov. del C.P. no existía, pero existía Zitarrosa, Camerata, Discodromo, etc. Y entonces cuando se «forma» el C.P. el 50% de la gente estaba afuera con problemas. Y ahora están volviendo.*

20. Evidentemente, la opción no era sólo económica. Hubiera podido ser más rentable tirarse a la música tropical, que ya entonces predominaba a nivel numérico, pese a que la preponderancia del Canto Popular en los medios de comunicación culturosos pueden dar una idea equivocada del alcance social de cada rama musical. En 1980, por ejemplo, de los 117 discos de música uruguaya editados, 82 fueron de música tropical. Cada fin de semana concurrían entre 15 y 20.000 personas a un total de 22 bailes de música tropical (BATTISTONI, 1981b). La predominancia del género tropical se perpetúa hasta hoy, como queda patente en datos divulgados por Alfonso López Domínguez (LÓPEZ DOMÍNGUEZ, 1992).

GABAY —¿No creés que hay gente que se cree que porque escucha «la última onda» desprecia el tipo que se canta una milonga o una chamarrita?
MATEO —*¡¡Cómo no!! Lo que esa gente no ve, es que toda la música tiene el mismo material. ¡¡¿Vos sabés lo que es componer una chamarrita?!! Dificilísimo. La milonga, zamba, el tango: ¡¡pa!! Lo que más importa es la honestidad y la sinceridad.* [GABAY, 1983][21]

Mateo, siguió, como siempre, musicalmente omnívoro, escuchando todo lo que se le cruzara sin ningún tipo de prejuicio o sectarismo.

MATEO —*«Yo más bien trabajo solo, pero me interesa mucho todo lo que se está haciendo, hay un movimiento bárbaro. Hay gente como los parodistas, Gaby's, Klappers y otros, que se me ocurre que en el futuro van a hacer ya teatros. Lo mismo La Reina de la Teja, Araca la Cana, Falta y Resto... Están trabajando muy bien, todo eso es muy importante, como lo que hicieron por las murgas Jaime Roos y muchos más, lo de Rada y los Fattorusso, Larbanois y Carrero, los que hicieron esto de «La murguita»*[22]...
MARCELO PEREIRA —Universo.
MATEO —*«ahí está, el otro día vi por televisión al conjunto este, Rumbo, que hay una piba* [Laura Canoura], *y pasaban en la propaganda un tema muy ligero, con base de murga...»*
MARCELO —«Los héroes de la pantalla»[23]
MATEO —*«Seguro, tienen un ritmo bárbaro, guarda abajo con estos muchachos... Por supuesto que hay cosas que yo les admiro y me conmueven. Muchas cosas que a mí no se me ocurrieron* (se ríe)...» [PEREIRA, 1984]

GABAY —En este asunto de la música siempre se ha creado un ambiente medio bravo en el sentido de la rivalidad, la competencia, las poses, etc. etc. que frecuentemente jode la buena relación que se supone debe haber entre los compañeros. ¿Cómo ves este asunto?
MATEO —*Bueno, no viene mal sacarse ciertas cosas de encima y no cabe duda que sirven todas las organizaciones gremiales para limar esas cosas. Quizás por mi experiencia de 25 años, lo que he aprendido es que los egoísmos no sirven y lo que sí sirve son los movimientos. Eso es una cosa que yo lo diría a la gente nueva. Que se vuelque ahí, que cree, que haga, siempre creando la confraternidad entre los músicos. Yo no sé qué te parece a vos, pero esa gente así (envidiosa, etc.) no creo que llegue a mucho, por cómo se mueve la cosa ahora, ¿no? Por lo demás, yo le diría a la gente «nueva», que vivan la vida, que se enamoren y para poder llegar a esa hermandad o confraternidad con sus comp. que no se aparten. Si pueden.* [GABAY, 1983]

El espíritu «integracionista» de Mateo no era cosa de la boca para afuera. Siempre se había manifestado en la práctica, y así siguió.[24] En tiempos del Panamericano hubo un

21. Sobre el respeto de Mateo por el folclore se puede citar también la estrofa de 'Patria' que dice: «Bandera del territorio/folclore que puede dar/la ciencia que nos enseña/por dónde es que hay que andar» (MATEO, 1988).
22. L: Alfredo Percovich; m: Washington Luzardo. En Grupo Universo, **Universo '82**, RCA, LPUS 401 (disco), 1982.
23. De Mauricio Ubal, en Rumbo, **Sosteniendo la pared**, Ayuí, A/E 35 (disco) y A/E 35K (casete), 1983.
24. Es un rasgo que puede ser visto como una manifestación más del espíritu hinduista en Mateo: «*Aquellos que son sabios ven con la misma visión a un humilde y erudito bramín, a una vaca, a un elefante, a un perro y aun al que come perros* [paria].» (*«Vidyâvinayasampanne brâhmane gavi hastini/shuni caiva shvapâke ca panditâh samadarshînah.»* [**Bhagavad-gîtâ**, 5.18]) Entre las cualidades del que está dotado de naturaleza divina, está la aversión a buscarles defectos a los demás (*apaishunam*, id. 16.2). Mateo trataba de sacar lecciones de cualquier situación musical en la que estuviera:
NELSON CAULA —¿Cómo era eso [tocar con la gente de El Kinto]?
MATEO —*No, ahora aquello ya pasó y fue una escuela para mí, ¿no? Ahora lo que estoy tocando con Fernando* [Cabrera] *ahora también quiere decir la misma escuela. ¿No? También 'tuve tocando algunas cosas con* [Rubén]

intento de recital a medias con Darnauchans en el Cinearte del Palacio Salvo. No fue concedido el permiso legal. Este fue el primero de varios rebotes feos del Darno, uno de los músicos más censurados por la dictadura. Agotadas todas las instancias, Mateo comentó a Darnauchans: «Che, parece que la fórmula nuestra no camina.»

Los dos llegaron a compartir el escenario en el ámbito del que debe haber sido el último ciclo estilo «festival» con mezcla de géneros fuera del ámbito tenido por Canto Popular. Fueron los **Recitales Mateo** (Teatro Millington Drake, 31 de julio, 7 y 14 de agosto de 1977), organizados por el propio. De público, parecen no haber andado mal, según lo atestigua un participante de la última de las funciones:

EDUARDO LOCKHART —*Yo lo que me acuerdo es que fue la única vez en mi vida que gané un peso tocando en Uruguay. 10,000 pesos de los viejos.*[25]

El personal participante no fue fijo en todas las funciones. Estuvieron Pippo, Eduardo Márquez y Pato Rovés (el futuro grupo Tacuabé, que actuó en Brasil), Lockhart (quien cantó temas de Lennon), el bandoneonista Jaurena, Rómulo Bogalle, Ricardo (que improvisó con Mateo en una *blues session*), Paola (tangos), Macunaíma (leyendo sus poesías) y Darnauchans. La crítica acogió a Mateo de la forma que se tornaría habitual en los años subsiguientes, y que tal vez esté vinculada con la exclusión discutida arriba:

ELBIO RODRÍGUEZ BARILARI —*Este concierto, organizado en torno a uno de los nombres más importantes de la música popular uruguaya de la última década, y con la participación de alguna gente no menos conocida, permitió extraer una serie de conclusiones dolorosas pero necesarias. Dolorosas, porque lo son, para la gente que identificada con la música nacional, ha visto a Mateo como un símbolo y un camino hacia un lenguaje definitivamente propio. Necesarias para que ese camino que más o menos claramente estableció Mateo, no se pierda en la actual desorientación de sus propios creadores, y menos en este momento, en que una nueva generación formada al amparo de esta gente, parece estar alcanzando la identidad musical tan anhelada.*

[...]

*La muestra más acabada de desubicación fue la presentación del Trío Tarkus (incluyendo al propio Mateo), un buen grupo «bolichero» y nada más, que varios años atrás no hubiera tenido cabida en un recital de este tipo.*

[...] *Mientras tanto, Mateo y su gente están en deuda con su propio pasado.* [RODRÍGUEZ BARILARI, 1977]

Al poco tiempo de esos recitales, a la deuda moral que le imputaba Elbio a Mateo, se le sumaron las de carácter más palpable, cuando perdió su laburo en el Panamericano y se quedó sin su medio de vida.

---

*Olivera, que tá grabando —es un guacho bárbaro—, y es otra cosa. Entonces 'tuve tocando con él y aprendo otras cosas. Y estoy tocando ahora con Mariana* [Ingold], *porque va a presentar su disco en el Circular, y es otra cosa completamente diferente. Entonces son otras cosas que vas aprendiendo, ¿no?* [CAULA, 1987]

25. N$ 10,00 equivalen actualmente a US$ 6,00.

# 17
# Méndigo

Yizmeyián había llegado a cambiar la formación del grupo del Panamericano una vez que los acompañantes de Mateo, irritados con su conducta, dieron a elegir: ellos o él. Gregorio se quedó con Mateo, dándole su voto de confianza. Pero el profesionalismo de Eduardo tenía sus límites, y parece que el lío se armó cuando no se le permitió la entrada al restorán a un grupo de amigos considerados extravagantes. Mateo se rehusó a tocar y terminó perdiendo el laburo, en octubre de 1977. Es ahí cuando empieza a vender todas sus pertenencias, a vagar de pensión en pensión, a pedir guitarras prestadas y venderlas, a perder todo lo que tenía a cada vez que el dueño de una pensión impaga se apropiaba de sus cosas (incluidos cientos de manuscritos con letras de canciones), a golpear de madrugada en casa de sus conocidos para dormir bajo techo. Ese ciclo duraría hasta el fin de su vida, con relativamente breves interrupciones. La primera de ellas fue cuando lo llevaron preso, el 26 de febrero de 1978, acusado de «falsificación de documentos privados», que consistían en recetas para comprar sicofármacos.[1] Su foto salió en las páginas policiales, pero andaba tan por el piso la popularidad de Mateo que absolutamente ningún cronista dio muestras de saber quién era el «músico drogadicto» encarcelado.[2]

Guillermo y Carlos, sus compañeros de celda en la cárcel de Miguelete, guardan un excelente recuerdo de los días de convivencia con Mateo. Le consiguieron una guitarra, hacían música, todas las noches hacían «viajes astrales» al Sorocabana o a otros puntos queridos de afuera, y se llegó a armar una banda, bautizada Por Tráfico. A la sicóloga encargada de asistirlo, Mateo le tomaba el pelo:

1. En los dos primeros meses de 1978 la Brigada de Narcóticos y Drogas Peligrosas detuvo a 150 personas, de las cuales 62 fueron encarceladas, y casi cuarenta internadas en el Vilardebó para un supuesto tratamiento médico.
2. Los parcos datos biográficos de esas notas son falsos. Los periodistas no tenían, en definitiva, la menor idea de nada. Mateo consumía pastillas y jarabes, y **El Día** comenta que «inyectaba» «*un conocido sicofármaco*» (4/III/1978), entre noticias que hablan de la marihuana como «*un poderoso alucinógeno*».

GUILLERMO —*Le preguntaban: «¿Y cuánto hace que toma?» Y el tipo, no sé, no existía: «De antes que abrieran las farmacias», decía.*

Después de un mes sin asistencia jurídica, Mateo pudo salir gracias a un encuentro casual con el abogado Ramiro Díez, que lo conocía de vista.

RAMIRO DIEZ —*Me contó que hacía varias semanas que estaba adentro por una cuestión de drogas, que no había recibido una sola visita, y que vivía de la caridad de sus tres compañeros de celda (que tampoco eran ningunos potentados). Le hice firmar mi designación como Abogado defensor, estaba muy contento y con un gran espíritu, y se puso a cantar 'El blues para el bien mío', y todos los presos y los abogados interrumpieron sus entrevistas, y recuerdo que un guardián aplaudió y repetía: «¡Muy bueno, muy bueno!». Le dije a Eduardo que me hiciera un pedido de lo que más necesitaba, que yo se lo mandaría a la celda 44 desde el almacén de enfrente. Y apuntó en un papel: «Una docena de bananas, un jabón de tocador, dos paquetes de caramelos». Le sugerí que agregara cigarrillos, y me contestó con solemnidad: «¡No, no, no, vicios nunca más!»*

—¿Cómo estaba el loco en la prisión?

GUILLERMO —Y, estaba ahí, estaba bien, echado para tras, tranquilo, tenía una guitarra... Tomábamos mate, hacíamos viajes astrales. Los primeros días, venían a verlo, gente que lo conocía que también estaba adentro: «Ah, ¿vos sos Mateo?» Y él les preguntaba: «Che, botija: ¿Y por qué estás vos?» «Bueno, yo por muerte.» «¿Ah, sí?» Tá, después venía otro: «¡Ah, Mateo, Mateo!» «Ah. ¿Y por qué estás, vos?» «Bueno, yo porque maté a un tipo.» «Pah.» Todos eran asesinos, ¿viste? Cuando empezaron a venir un poco más él se puso en personaje, un poco, y decía: «Porque yo soy capaz de matar. Yo si tengo que matar, mato», decía. Empezó a decir cosas así, ¿viste? Entonces el loco tocaba la guitarra y cantaba, y había una ventanita que se paraba ahí y cantaba. Y había otra ventana que quedaba más lejos que era donde quedaban las locas, los trolos. Había una que se llamaba Amapola. Le cantaba: «¡Amapola!»... Entonces un día viene un pinta ahí, había un cuadradito como para asomar las cabezas, se mete —habían unos que eran mandaderos, iban y venían por los corredores—. Entonces dijo: «Eh, vo, dice 'Fulano' ayer que ¿cómo es eso que estás cantando a la mina de él? Que él te pega en el patio.» «¡No! ¡No! ¡Que yo no...!» «No, no te hagas el loco», pah, y se fue. Era todo joda, ¿viste? Entonces el veterano de la celda, que ya estaba enterado, le da un corte y le dice: «Tomá. Tomá, bajá con esto.» «¡No, Carlitos! ¡No, Carlitos!» «¡Vos tenés qué irte con esto! ¿Sos loco? ¿Vas a ir así nomás, que el tipo te está esperando con el corte?» Lo enloquecieron, lo volvieron loco, él no quería bajar al patio. Lo gastaron de una manera al pobre Mateo, que no podía ser.

*Su causa era muy liviana, esa misma tarde le presenté el escrito de libertad y a las 24 horas le concedieron la excarcelación.*

A la salida, Mateo es rescatado por su amigo Eduardo Lockhart, de la barra de **A Buen Puerto**, que lo aloja algunos meses en su casa. Nacido en 1950, Lockhart era un guitarrista y cantante autodidacta, que compartía algunas raíces musicales con Mateo (había empezado su carrera en una de las innumerables *copy bands* que proliferaron en los 60, y después se interesó por la *bossa nova*).

EDUARDO LOCKHART —*Estuvimos en una reunión juntos, humanamente nos captamos un poco y tuvimos una especie de encanto personal. Mateo me tocaba el timbre a las cuatro de la mañana para hablarme. Para tener una discusión conmigo sobre el cero, «que el cero no existe, que el cero existe». Y me divertía. Y surgió, tocando, que: «a ver si vos podés hacer eso», decía, y salió bien, le gustó. Empezó a venir a mi casa y tocábamos todas las tardes. Nos encontrábamos musicalmente tocando en la nada, si querés, o en el todo. Tenía un* balanço *muy particular en la mano, un tiempo difícil. Casi nunca caía a tierra, y por eso nadie lo podía seguir. Si vos no estabas con la cabeza de él no ibas a ningún lado. Tenías que ser muy intuitivo pa' poder tocar con él, no tenías que saber música. Varios crás vi irse de tiempo con él. Locos que sabían música y que decían: «No me doy cuenta dónde es que pisás.» Y el loco no pisaba, ese era el tema. Él iba en otro lugar.*

**—¿Cómo salió él de la cana? ¿Cómo le pegó?**

LOCKHART —*¿Cómo salió él? Mirá, era un tipo que nunca supe si es que se hacía el fuerte o si realmente le importaban un carajo las cosas que le sucedían y él seguía haciendo lo que tenía ganas de hacer. Esa parte nunca la supe. Porque, para empezar, mal no salió. Él vivía una especie de presente único, de él, en el cual lo de afuera era un poco de palo. Él te admitía entrar de vez en cuando, ¿tá?, y según cómo viniera, y siempre y cuando vos calzaras en la que a él le gustaba. La parte de la cárcel no fue muy dura para él. Como que fue un contratiempo, ¿viste?, como decir: «Mirá, me enrosqué en la cola del ómnibus, tuve que tomar otro ómnibus y llegué tarde.»*

*Cuando él salió del Miguelete,* [Jorge] *Denevi, que estaba en el Shakespeare, le dio la posibilidad de hacer un recital allí. Empezó el recital en la mitad de la canción 'Nombre de bienes':* [canta] *«Mírenlo volar por el sendero/como un señor del viento/bien vestido y bien de nuevo/saludenló, uuuu». Saliendo de la cana, fue lo primero que dijo al público.*

*Cuando salió, mi viejo se ofreció él mismo para decirle a Mateo que «Venga a vivir a casa». Entonces se vino. Hizo unos desastres imponentes en mi casa, porque él vivía en un limbo y hacía macanas. El loco era como el pato criollo: una cagada tras la otra, con mi viejo, con mis hermanas... Se iba aguantando todo; al final, por supuesto, como siempre, no bancó más mi viejo todo eso, acabó sacándolo del culo de mi casa.*

*Mientras tanto trabajamos mucho, todos los días. Preparamos una cosa que íbamos a hacer en el Shakespeare. Yo lo que sé es que había hablado con alguien, había concretado para tocar en el mes de junio del 78. Durante dos meses estuvimos todos los días seis o siete horas tocando juntos, ensayando, conviviendo, comiendo, durmiendo, y todo eso en mi casa, básicamente.*

Los ensayos grabados del dúo Mateo–Lockhart muestran que la creatividad compositiva y guitarrística de Mateo seguía a mil, por el año 78. Ahí están 'Un canto para Iemanjá', 'El boliche', 'Las sirenas', una canción en portugués dedicada a Milton Nascimento con la progresión armónica de lo que vendría a ser 'Flor de murga', y un tema inspirado en Rada:

RADA —*Él cuando hizo 'Lo dedo negro', lo hizo pensando en mí. Me contó: «Negro, ¿sabés*

*que 'taba en la playa, loco, y te veía a vos que aparecías entre las nubes ahí, con un dedo todo grandote y todo...?» y él compuso el tema pensando en mí.*[3]

También 'Carlitos' y 'Sueño otoñal' ya estaban compuestas.

LOCKHART —*Él, con la falta de organización que tenía para todo, se dejó venir encima la fecha del recital. Se empezaba a caer la cosa, no quiso hacer publicidad. Yo le decía: «Vamo, loco, yo te ayudo, hacemos* posters, *los pegamos, vamos a hacer las cosas bien.» ¿Sabés lo que hizo? El día anterior se fue a Dieciocho de Julio a repartir papelitos escritos por él. Le habían ofrecido amplificación y no sé qué cosa, y Mateo también la cagó, y al final no había nada. Y él, que tenía su vergüenza, me dijo: «¿Vos te animás a tocar sin amplificación?» Y yo le dije: «Loco, vamos y tocamos, no hay problema.» Creo que teníamos auspicio de una fiambrería. ¡Una fiambrería! Y andá a saber si no era que le debía, de comprar mortadela, y le dijo: «Yo te pongo la publicidad en la contratapa del programa.» Lo que sé es que llegado el día que Mateo había arreglado, fuimos a tocar al Shakespeare, con la publicidad de una fiambrería escrita a mano, y sin nada. Llegamos temprano. En boletería, había una muchacha joven, y él le dijo: «Hola. Yo soy Mateo. Yo vengo a tocar acá.» «Sí, no, pero perdoname, hoy está 'tal cosa'.» «¿Pero cómo que está 'tal cosa'? Si yo arreglé 'tal cosa'?» «¿Con quién arreglaste?» «Con 'Tal'.» «Sí, pero 'Tal', desde hace un mes y medio, que se terminó el Mundial de Argentina, no está más con nosotros.» Y bueno, yo en ese momento me hubiera sentido derrumbado. ¿Vos sabés que no le importó? Le debe haber importado algo, pero no trasuntó hacia afuera. El loco agarró y ni me miró a mí. Salió por el corredor, se quedó por ahí, caminando, pensando. Al rato, cuando empezó a caer alguna gente, el loco sacó la viola, se puso la pata arriba de un murito ahí afuera, y le dijo a uno: «¿Querés ver los piques nuevos que tengo?» Y le mostró un poquito así. Después le pidió a uno: «¿Vos tenés una vela?» Una cosa muy normal de tener encima, ¿viste? —estaba viviendo en Malvín, en ese entonces, en una casa que no tenía luz—. Y se fue. Y ahí quedó. No se hizo en ningún lado el recital nuestro. Quedó todo así.*

Ya hacía tiempo que Mateo se había notabilizado por pedir plata «prestada» (las comillas son porque un préstamo de verdad supone devolución). La idea de vivir de la limosna no deja de tener su respaldo —mantenidas todas las distancias del caso—, en la mentalidad hindú. Es más, es una condición para que el *sannyâsî* (renunciante) ejerza plenamente su condición y pueda así hacer un bien superior.[4] Cuando la situación apretó, Mateo empezó

3. Mateo puso el título 'Lo dedo de Rada' a la primera partitura manuscrita de la canción.

4. Buenos ejemplos no faltan:
HAN SHAN —*En 1571 yo tenía veintiséis años. Ese año hubo una fuerte nevada y cuando llegaba a Yang Chow, me sentí muy enfermo. Desde hacía algún tiempo me sentía mal y tuve que mendigar comida en las calles. Pero nadie me daba nada. Yo estaba sorprendido y me preguntaba: «¿Por qué nadie me quiere dar de comer?» [...] A la mañana siguiente, cuando volví al lugar, no tuve ninguna dificultad en mendigar y obtener comida. Quedé tan contento que me dije a mí mismo: «Tengo ahora la fuerza suficiente para contrarrestar el peso de centenares de toneladas».* [cit. en CHANG, 1976, p. 109]
Del Vajracchedikaprajnâparamitâ-sutra —*Al llegar la hora de la comida, el Honrado-por-el-Mundo* [Buda] *vistió su manto, y, tomando su escudilla, entró en la gran ciudad de Sravasti, donde mendigó alimento. Tras terminar de mendigar de puerta en puerta, volvió a su propio sitio y tomó su comida.* [En seguida, el Buda hizo un sermón a sus discípulos. Cit. en SUZUKI, 1950]
Me acuerdo de una charla que tuvimos con Mateo y Mariana Ingold durante los ensayos para el fonograma Todo depende (1986), en que Mateo comentó que no entendía por qué normalmente la gente sentía como una oposición entre el amor y la guita. Para él, dar plata a otra persona era un acto de amor, de la misma forma que hacer un cariño. No sería insultante, en ese caso, observar que, en mi experiencia personal, la intensidad del amor de Mateo hacia los demás no dependía exclusivamente de la plata, pero estaba directamente relacionada con ella.

a pedir en plena calle y a cualquiera. Por supuesto que un sistema ético no puede subsistir con una base unipersonal, y Mateo no era inmune al hecho de que muchos reprochaban su actitud y la veían como algo muy feo. Ese castigo moral se sumaba al otro, material, en que estaba viviendo. La consecuencia con que Mateo había ahondado en su camino podría avergonzar a mucho jipi de fin de semana, pero no llegaba al punto de mantener impasible la autosuficiencia sugerida a Julio Pelossi:

JULIO PELOSSI —*Me acuerdo de haberlo visto con la cara un poco amargada. Entonces vamo a La Pasiva, nos sentamo ahí a comer algo. Y no sé, me contó que había alguien que lo quería llevar a Australia a cantar. Y le digo: «¿Por qué no te vas?» Le pagaban no sé cuánto. Dice: «'Tuve pensando: no, no voy a ir. Yo acá estoy bien.» Digo: «Pero Mateo, andás mangueando por la calle, no tiene sentido. Vos, un tipo que podés ir allá y hacer fama y traerte una guita...» «No. Si yo estoy bien... Yo tengo lo que necesito.»*

CORIÚN AHARONIÁN —*Él andaba en distintos lugares. Yo lo recuerdo especialmente delante del Sorocabana y en la entrada del Circular, en la actitud de pedir dinero.*

**—¿Él quedaba ahí en la calle pidiendo plata a los transeúntes?**

CORIÚN —*Sí, en la puerta, o entraba. Cuando iba a empezar una función, entraba y empezaba a pedir. Era una cosa muy insultante para el que lo conocía, ¿no? Uno se sentía muy mal. Además, dentro de la lógica en que uno se había educado, es decir, una lógica pequeño–burguesa, no se entendía una actitud de ese tipo. Y él lo asumía como un papel. Decía: «Ahora soy méndigo», con acento en la «E». Lo decía así como un juego entre el hacerse el loco y el humor.*

**—¿Qué apariencia tenía él? ¿Él tenia apariencia de mendigo o era normal?**

CORIÚN —*No, a mitad de camino. No era un mendigo de esquina, sentado con la latita, de ningún modo. Era un juego a mitad de camino. Ahora, eso era muy complejo, porque habría que ver en qué momento venía, en qué circunstancia. Esa etapa lo alejó de muchos. Muchos se sintieron lejos, porque en realidad él se fue abriendo, ¿no?*

LUIS TROCHÓN —*A mí, particularmente, esa onda de pedir y cosas por el estilo será todo muy loco, muy lindo, ideal para biografías, pero la verdad es que no me gustaban. Me parece que incomodaba un poco a otra gente, ¿no? Y que en ese sentido como que no se tiene derecho a incomodar. Es decir, como que quedó una actitud de vida que yo particularmente no comparto, pero que separo totalmente de la calidad de él como intérprete, como compositor.*

LOCKHART —*Yo me seguí conectando con él, tocando música, pero no preparando cosas para hacer en tal lado. Pero Mateo tenía una especie de un problema que no era sólo conmigo, era general: Mateo cansaba. Mateo entraba a pesar, en algún momento, a nivel de piso. Yo siempre mantuve una admiración. A partir del momento en que empecé a conocer a Mateo, me pareció un ser muy excepcional, un tipo con dones. Lo que me empezó a pesar fue por temas que incluso no me gustaría entrar a detallar, porque yo voy a empezar a decir mil cositas pequeñas, siempre relacionadas con la manga, con el dinero, con la «traición». Un muchacho joven, que era profesor de música de un instituto que yo iba, me dijo: «Mirá, yo viajé por el Interior mucho con él. ¿Vos sabés lo que pasa? Mateo es capaz de arrastrarse por un cigarrillo.» Fue un poco tajante la frase, no habló más que eso. Yo me quedé mirando como diciendo: «Ese tipo... Demasiado castigador...» Pero con el tiempo, algo de razón tenía. O sea, a Mateo no le importaba rebajarse. Anécdotas tengo mil: la madre de un amigo, que era extranjera, me decía: «Este hombrrre no tiene dignidad». Yo tuve varias conversaciones con él. Un día terminó llorando y no le hablé más de eso. Lloró porque le dije: «¡Loco, no puede ser que te pongas a todo el mundo en contra! ¡La cagás a cada dos o tres minutos! Hacé algo, porque así te caés, y es lastimoso»... Y en de-*

*terminado momento se sintió impotente ante qué contestar, y se puso a lagrimear, y yo me sentí mal, también, en el sentido de: «¿Qué le dije? ¿Estoy bobo?» Pero, de a poco el tema de la manga te pesaba, porque por un lado el loco tenía su amistad, y por otro no le importaba un culo la amistad, la manoseaba, la usaba. «¿Qué querés que haga, que vaya a trabajar en una pizería?», él decía. «El problema tuyo no lo hagas mío. Vos abusás», le decía yo. «Porque yo te quiero a vos, y te he ayudado, pero vos tenés un punto mal en esa relación.» «Vos siempre con lo mismo», él decía. Y entonces lo empecé un poquito a evitar. Cuando me decía: «¿Tenés mil pesos?», le decía: «No, la verdad que no tengo.» Sabía que en verdad yo los tenía y no se los daba, y se calentaba y se ponía mal. Y además con varias discusiones que teníamos, de varias cosas, el loco no me podía llevar para el terreno de él, y empezamos a tener respeto a la distancia.*

PIPPO —*Yo tenía un poco de miedo a seguirle el vuelo a Mateo. La mayoría de los que lo rodeamos nos empezamos a reprimir y a autocensurar. Él deambuló en varias pensiones. Hubo un momento en que no tenía ni una pensión, siquiera. Mateo te golpeaba la puerta a las cuatro de la mañana, no tenía donde quedarse, si lo dejabas dormir en la casa. Y obviamente que, en lo posible, no sé, todas las veces que a mí me golpeó, durmió en casa. Alguna vez que él estaba muy, muy loco, debo decir que no le atendí la puerta, sabiendo que era él. Te comprometía a nivel legal.*

BUSCAGLIA —*Recuerdo una etapa muy jodida de Mateo, realmente, cuando ya a Mateo nadie lo quería ni ver, nadie, ningún teatro le daba coso porque Mateo había dejado clavado a todo el mundo, si anunciabas alguna cosa de Mateo la gente no iba porque se suponía que Mateo no iba, era un tema muy bravo, muy jodido.*

GALLETTI —*Intenté sacarlo de ciertos traumas que tenía Eduardo a veces, ¿viste? Me ganaba él.*

**—¿Cómo eran esos traumas?**

GALLETTI —*Traumas de la vida mismo, ¿no? Tá lleno de traumas. Pa' otros la música no es vida, pa' otros la música es arte. Pa' mí el arte no la conozco. Es todo simple. Pa' mí la música es profesión, ¿viste? Pa' Eduardo fue arte, no tengo duda. Yo lo quería sacar un poco de eso del arte, porque, no sé, de repente «la economía no te viene bien», a Eduardo. Loco, yo no creo en la bohemia en la música, ¿viste? Yo no creo en la bohemia ni en el arte. Yo nunca fui bohemio. Que haga la bohemia quien quiera, ¿viste? Que divaguen, que se mueran todos, pero a mí dame efectividad.*

*Siempre fue simpático Mateo antes de irse en drogas. Tomaba leche. La droga como que tranca células, ¿viste? Y sí, a Mateo le hacía mal. A otros no, de repente no les hace tan mal. Y haragán, también. Porque le busqué, por ahí, trabajo. «Laburá, Eduardo, laburá en lo que sea.» Mateo, yo te voy a contar, me parece que intentaba algo que no pudo. Yo eso lo quería comunicar a él, mostrar que las virtudes que tenía eran más lindas que lo que se consumía acá. ¡No tenía ni idea, loco! Pero yo soy medio creído y digo, bueno: «Loco, yo antes de manguear voy a laburar.» Si él no laburó que se joda, loco. Pero qué pena, ¿no?*

BUSCAGLIA —*Hubo un tiempo que Mateo andaba con un cuaderno y entonces te anotaba: «Mirá, voy a hacer un recital en El Tinglado el 20 de febrero. ¿Vos querés ir?» «Sí, sí.» «La entrada va a salir quince lucas. Dame quince lucas.» Y te anotaba. Después no se hacía nada.*

El método no era prolijo a nivel ético, pero Mateo tenía el atenuante de que la desprolijidad no estaba flechada en una sola dirección:

QUICO CICCONE —*Lo encontraba en Dieciocho, por supuesto. El loco pedía a todo el mundo, mangueaba plata para un café y de pronto pasaba otro por ahí y decía: «Che, Mateo, ¿me in-*

*vitás con un café?» y Mateo decía: «Sí, tomá.» Le daba la guita que te había mangado a vos, adelante tuyo, de pronto. No le importaba.*[5]

ALBERTO «MANDRAKE» WOLF —*Un día lo vimos caminando con la guitarra, nosotros 'tábamos así en la playa. Digo: «¡Jo, jo, cantate una!», no sé qué. «Bueno, si juntan unos pesos yo me pongo a cantar.» Y se cantó todo un repertorio: temas inéditos, temas éditos. Me acuerdo que estábamos con el* [Alejandro] *Roca, y le pidió que se tocara 'Jacinta'. Preguntó el Roca: «¿En qué lo empezás? ¿En la mayor siete?», Dice: «La puedo hacer en cinco tonalidades», no sé qué no sé cuánto, empezó a tocarla en varias, ¿no? Y a nosotros nos vendió el verso ese. «¡Pah!» Claro, el tipo sabía tocar, tenía una baqueta bárbara, ¿no? Y bueno. Cuando el loco manguea-ba, yo le prestaba y preguntaba dónde estaba tocando.*

**—¿Mateo tocaba en esa época con frecuencia?**

MANDRAKE —*No. Tocaba esporádicamente y en lugares rarísimos. Tocaba, por ejemplo, en una cantina llamada Mario y Alberto*[6]*. Él estaba vestidito todo saco y corbata. No había nadie, además era un ambiente de cantina; primero había un grupo, no sé, de chamamé, no sé qué cosa era. Me acuerdo que empezó con 'El blues para el bien mío'. Y justito estaba el Chiche Cabral. Y el Chiche empezó a tocar 'Yulelé'. No sé porqué Mateo se enojó y dijo: «No, no, no es candombe», no sé qué no sé cuánto, y el Chiche no pudo seguir tocando. Por primera vez en mi vida vi que en un escenario que un tipo le hable mal a otro. Era rarísimo, ¿no?*

Por suerte, Chichito no le guardó rencor, sino todo lo contrario.

JORGE SCHELLEMBERG —*La primera vez que vi a Mateo en vivo fue en el* café–concert *de la Alianza Francesa, en el año 80. El que apadrinaba a todo el mundo ahí, el grupo estrella, era Pareceres. Se dio una situación muy especial. Mateo cantó un tema. Pero él estaba con algo encima, y la gente como que se rio de él, le chifló y esas cosas, ¿no? Y cantó con la guitarra muy desafinada. Y después se subió el Chichito y estuvo un mínimo de quince minutos, por reloj, sobre lo que era Mateo y lo que significaba para la música uruguaya y para los músicos uruguayos. Fue quince minutos meando al público, en el silencio más absoluto. Es decir, logró su objetivo, digamos, ¿no? Un silencio sepulcral. Yo tenía dieciocho años en aquel momento, y Mateo como siempre no era de los más difundidos, pero en ese momento mucho menos de lo que iba a ser después o de lo que había sido antes. 'Taba absolutamente hundido, y además totalmente dejado de lado, digamos, por lo que era el grupo predominante de músicos de la época. Como el tipo no cantaba contra la dictadura, digamos, no era tenido demasiado en cuenta.*

Es obvio que la actitud personal de Mateo no ayudaba para nada a contrarrestar la impresión general de que su música estaba desubicada. Lo que creo que es importante señalar es que esa actitud no cambió sustancialmente después, y tampoco difiere mayormente de los tiempos de **Mateo solo bien se lame**. Si en ese momento la condición de Mateo era más visiblemente deplorable, ello se debe a la mezcla de su, digamos, «locura estable», con las circunstancias de ahogo económico, falta de canales adecuados para dar salida a su torrente creativo, y la sensación de estar solo y desprestigiado, excluido de una cálida corriente de solidaridad y apoyo mutuo como había sido su barra en los 60 y como era en-

5. Otro ejemplo de generosidad desmesurada, de tiempos del Panamericano:
GREGORIO YIZMEYIÁN —*Venían esos amigos, esos mal llamados amigos, y se tomaban todo y comían todo y pagaba Mateo. Yo le decía: «Mateo, a mí me da pena no pagarte, porque te lo están comiendo todo. No es que lo comieras vos. Si tú lo comieras, todavía, pero que se lo coman tus amigos, que son aprovechadores, no son amigos...» Pero era parte de la vida de él, eso, ¿no?*

6. La Cantina de Mario y Alberto se ubicaba en Constituyente 1599.

tonces el ambiente del Canto Popular. La cuestión de hasta dónde va la opción y hasta dónde la condición de «víctima» se replantea en la nueva situación. Por supuesto que Mateo hacía mucho que había optado por una vida «marginal». Mateo se había propuesto dar lo más valioso de sí haciendo música y letras, y consideraba que sólo podía llevar adelante esa tarea si lo mantenían. Esa postura sólo tenía sentido si él seguía íntegro en lo que hacía (cantando cuando y cuanto creía que debía). Si faltaban los mecanismos usuales, se creía en derecho de cobrarlo directamente de la sociedad, ya que para él «trabajar en una pizería» era inconcebible (nuevamente, la lógica del *sannyâsî* o del monje budista). A veces el manguco de Mateo venía acompañado de una argumentación: le preguntaba al posible donador: «¿Alguna vez escuchaste algún tema mío? Bueno, en AGADU no me quieren pagar, porque dicen que mis temas no se tocan»... Y cobraba entonces, en forma directa, sus «derechos de autor».

Ello no quiere decir que Mateo estuviera confortable en la situación. Entre soledad, desprestigio, hambre e inclusive dificultad para obtener drogas, las consecuencias lo sobrepasaron. La condición de «méndigo» era una respuesta preferencial en esa circunstancia. Para usar un ejemplo desproporcionado pero análogo, decir que Mateo «eligió» ser «méndigo» equivale a decir que un militante político eligió ser torturado, basado en el hecho de que hizo una clara opción anterior cuya consecuencia práctica fue la tortura (contando además con la alternativa de delatar a todos sus compañeros). Sin embargo, para la óptica de esos nuevos tiempos de responsabilidades y definiciones obligadas en un único eje, al revés que antes del golpe, parece haber una tendencia a considerar el estado último de Mateo como una opción, y no considerar demasiado su condición de «víctima». Pensando así, no tenía cabida un intento de «salvataje».

TROCHÓN —*La imagen que se tenía era de un tipo que estaba pirado, le había dado para la droga o lo que sea, un tipo que había largado la toalla, había renunciado a cosas, ¿no? Yo qué sé, yo particularmente pienso que muchos de nosotros no tomamos ninguna actitud ni en pro ni en contra. Era un tipo al cual evidentemente se le respetaba, y que él mismo imponía esas reglas de juego un poco de loco lindo. Me parece que a él le gustaba y las creaba. Se vivía en plena dictadura. Por las atrocidades que estaban pasando en el momento, como que muchos de nosotros buscábamos incomodar, en alguna medida, al régimen. Partiendo, por supuesto, de que con una canción no vamos a hacer la revolución ni se iba a caer la dictadura. Pero tratar de incomodar, en esa cuerda floja de no pasarse para el otro lado, de manera tal de ser irresponsable y que te cortaran de cuajo, digamos, la posibilidad de cantar, que te prohibieran o lo que sea. Entonces yo pienso que el hecho ya de subirse a un escenario era desafiante a los que detentaban el poder. El hecho de cantar ya lo era. Y bueno, si Mateo en ese momento no cantó, a mí me parece que habrá sido responsabilidad de él. Que en ese momento no habrá tenido la necesidad de cantar, y me parece una opción como cualquier otra.*

La visión de Luis fue y es muy común. La impresión era de que Mateo no estaba cantando y no le importaba demasiado cantar. Lo cual es doblemente falso. En el período entre **Los que Iban Cantando** y el plebiscito de 1980, Mateo estuvo tocando en boliches diversos, e hizo como protagonista un ciclo en el Anglo (los **Recitales Mateo**) y otro, unipersonal, que se llamó **El Tango Según Mateo**. Éste, organizado por un grupo de amigos encabezados por Ramiro Díez, colmó el Teatro del Notariado por dos noches consecutivas (19 y 20 de octubre de 1978), cubriendo gastos y dejando muy buena ganancia para Ma-

teo. En la segunda función de ese espectáculo[7] Mateo hacía una enigmática referencia a su «exclusión», cuando presentaba 'Canción para renacer':

MATEO —*Yo, total, a lo que quería llegar era precisamente, claro, lógicamente, al tema que les iba a interpretar ahora, seguidamente. Y me refería, claro está, a la canción ésa que me pertenece, quizá ya algo conocida por todos ustedes —yo la canto por todas partes, pero nunca se habla de otra cosa que no sea...—*[8]

LOCKHART —*Yo vi un espectáculo,* ***El Tango Según Mateo****, en el Notariado. Bueno, eso fue los amigos, ¿viste?, que nos juntamos, porque 'taba en la lona, 'taba en la ruina, y él tenía ganas de hacer cualquier cosa, ¿viste? No fue muy bueno. Porque siempre estaba un poco esa cosa lúgubre. En aquella época, en vez de estar un poco endiosado, como está hoy en día, todo el mundo lo veía como un loco bravo. Simplemente como un loco. Era como un ensayo en vivo. Lo que tendría que haber sido un espectáculo, un* show, *recital o cómo quieras llamarle, termina siendo un divague. Pero no un divague lindo. Era algo duro, algo que la energía era baja, y tenías que poner todo el amor tuyo y la admiración tuya para rescatar cosas de ellos. Si yo hubiera sido crítico lo destrozaba.*

Son muchas las personas que guardan recuerdos bastante negativos de las actuaciones de Mateo en esa época (y especialmente de **El Tango Según Mateo**), pintando el cuadro de un músico y de una persona decadente.

MACUNAÍMA —*Honestamente, fue un momento de incomprensión absoluta. O sea, Mateo provocaba risa. La gente se reía. Cuando Mateo estaba afinando, de pronto, diez minutos, o decía de pronto una cosa medio zarpada... Eran escasas las cosas realmente disfrutables del punto de vista musical.*

Tal vez fuera más sencillo explicar el relegamiento de Mateo de la «onda» del momento por ese decrecimiento de calidad señalada por algunos opinantes calificados y muy distintos entre sí (Macunaíma, Lockhart, Rodríguez Barilari). Pero no es tan fácil la cosa: la grabación existente de **El Tango Según Mateo** muestra un espectáculo mucho más que razonable. Están presentes todas las características que pudieron justificar que en algún momento Mateo fuera considerado un músico importante. Por momentos luce toda su polenta y entrega, exactamente como en sus mejores actuaciones. Por si la emoción y comunicatividad de una actuación son cosas demasiado subjetivas, se puede poner atención por lo menos al rendimiento técnico vocal y guitarrístico, que, pese a serias equivocaciones en un par de canciones, es superior al de sus últimos años (cuando las críticas fueron unánimemente positivas). Y sobre todo en el repertorio, integrado por canciones inéditas o editadas hacía poco, en **Mateo y Trasante**.[9] Supongamos que a uno le diera por decir que

7. Grabada por Julio Pelossi.
8. Aun más ilustrativa es la letra de una canción llamada 'No me dan pelota':
«no me dan pelota/no te cabe y anda/por todas las calles/va explica y dice/pero es invisible/no me dan pelota/algo pasa y chau/quién puede negar/que mirar de atrás/lindo es sentir/ver el porvenir/créanme que sí/puede un apagón/y el estado va/se pone a pensar/a vela de luz/mirando hacia atrás/no me dan pelota/y no es para tanto/si éstos no se avivan/programamos lluvia/la cuestión se arregla/y se acabó el partido/un mundo pensante/pensando que todo/todo lo que entra/dentro de sus ojos/y que nadie nota/viendo el movimiento/que lo conmociona/porque hay algo raro/y está en el espacio/entonces le cuesta/sin embargo algo/hace que la lluvia/se tome los vientos/deben ser los huecos/que se tragan todo/y están en el cielo/se han tragado aviones/de esos invisibles/por volar muy alto/así se les nota/con señales de humo/no me dan pelota» [Sin indicación de fecha. No está muy claro en el manuscrito el orden de las estrofas]
9. Mateo tocó ese día 'Canción para renacer', 'El blues para el bien mío', 'Carlitos', 'El boliche', 'Nombre de bie-

no pasaba nada con las interpretaciones de Mateo (quien siempre fue un intérprete irregular, alternando grandes noches con otras más bien desconcentradas y desprolijas). Pero el «deber crítico» debería necesariamente incluir un juicio sobre el repertorio, que ya comprendía la mayoría de las canciones que aparecerían en **Cuerpo y alma**. Como consecuencia de las clases con Rodríguez Inda, Mateo había entrado en una búsqueda de ampliación del guitarrismo de sus canciones, logrando algunas de sus obras más innovadoras (de ahí sale 'El boliche', por ejemplo). Ni siquiera la idea misma de que no pasaba nada a nivel de la gente está a prueba de discusión: los aplausos al final del espectáculo son masivos y trasmiten muy buena onda, y no podía ser distinto con la fuerza y la redondez de la actuación. Todo parece indicar que el rendimiento interpretativo y compositivo de Mateo cambió muy poco desde la época de su seudodecadencia a la de reconocimiento generalizado de genialidad. El cambio parece corresponder más a la sensibilidad de la gente «normal», comprensiblemente afectada por el momento vivido. El recuerdo se extendió, bastante paradójicamente, a la idea de que nadie le daba pelota a sus actuaciones, y no era tan así. Mientras tanto, impermeable a la inconstancia de los criterios sociales, Mateo puede servir como punto de referencia, fijo como una boya anclada señalando una posición entre el flujo de las corrientes marítimas.

En esos años de bajón, la situación familiar se complica aun más. Doña Silvia queda ciega a consecuencia de diabetes, y se va a vivir con Teresa. Una mutua aprensión entre Mateo y el marido de Teresa, que es militar, aumenta el apartamiento respecto a la familia. Cuando fallece su madre, en el año 80, Mateo prácticamente deja de verse con sus hermanos por algunos años. Su padre se muere en el año 82, y la abuela en el 83.

VERA SIENRA — *Yo lo he visto, sí, en ese período. No mucho, pero como siempre. Mateo aparecía por casa, estaba la estufita a leña, nos sentábamos, sacaba la guitarra, tocaba, de pronto nos quedábamos horas sin hablar. De pronto alguna frase. Así como entraba se iba sin aviso. De pronto en algún momento lo saqué de un problema, porque él había empeñado su guitarra y no podía componer. Yo tenía dos guitarras y le di una. En ese tiempo tenía un primo que vivía frente por frente, y vivió un corto período con mi primo Claudio... De pronto aparecía por casa y decía: «Che, tenemos que hacer algo juntos.» Supongo que a mucha gente le propuso eso. «Tenemos que cantar, tenemos que actuar.» Pero el ambiente no estaba. La atmósfera no estaba dada. Uno lo intuía y Mateo no. Creo que uno estaba más atento a esas cosas que Mateo. Entonces Mateo venía a proponer algo de eso, y a mí, por lo menos, no me inspiraba nada... Como que estaba paralizada la cosa. La gente estaba con otro ánimo. Todo lo social influye en lo personal, en lo íntimo, en lo creativo. Mateo, había momentos en que estaba con muchas ganas de trabajar, estaba angustiado, estaba ansioso, se sentía solo... Lo que tenía era la defensa de su creación. Permanente en Mateo.*

Cuando, años después, Mateo comentaba su situación en los últimos 70, la respuesta —muy directa— ya no tenía nada que ver con cuando rehusó irse a Australia porque «estaba bien».

NELSON CAULA —**¿Qué fue lo que te llevó a quedarte acá, a no irte, a no tratar de intentar nuevos caminos como lo intentaron ellos** [los Fattoruso, Rada] **—que les fue tan bien, además, ¿no?—?**

MATEO — *Y, vamos a decir: me tuve que quedar por razones económicas. Yo nunca me pude pagar un pasaje a Nueva York o a Amsterdam, en Francia, qué sé yo.* [CAULA, 1987]

nes', y 'Jacinta', entre otras nunca grabadas (algunas —'Sueño otoñal' y 'El tango de Ernesto'—, creo que tan valiosas como las conocidas.)

Mateo escribió a Trasante en carta sin fecha, probablemente del invierno de 1979:

MATEO —

*Negro:*

*Espero que vos y tu señora, estén bien, y que cada vez les vaya mejor.*

*Yo estoy fenómeno. Mejor dicho, me encuentro muy bien de salud, pero la falta de trabajo en este lugar, me tiene un poco podrido. Imagináte..., hace tres meses atrás fuí a Sondor a hablar con el QUIKE HABAL, y a proponerle la grabación de otro LP. Y me dijo que no, que por el momento no. Resulta que como habían sobrado algunas placas (según él) no le convenía editar otro.* [...]

*En cuanto a grabación, aquí estoy FRITO. Estuve, además de en Sondor, en R.C.A., y PALACIO DE LA MUSICA. Los cuales me dijeron que vuelva en SETIEMBRE.*

*Bueno Negro, ahora viene lo peor.*

*¿Yo no podría trabajar con ustedes?*

*Negro metéme en el conjunto, hacé algo por mí. Yo creo que si me mandás un contratito para que yo lo firme aquí, ya no necesitaría pagar VISA. ¿Me entendes negro?*

*Eso sí negro, te aviso, no tengo un solo mango. Prestáme la Guita negro, mejor dicho, sacá el pasage ahí, hacé una operación, que yo después te pago la guita de a poco, en la misma operación.* [...]

*CONTESTAME ACA*

*EDUARDO MATEO*
*PEDRO BUSTAMANTE 1525*
*MONTEVIDEO URUGUAY*

*ES LA CASA DE MI HERMANA. Como siempre voy a visitar a la VIEja, siempre me entero si hay correspondencia para mí.*

[...]

*Perdoname Negro:*

*no me podrás mandar en la carta, o como sea, $ 20.00, — (VEINTE DOLARES) cuando esté ahí te juro, te pago todo.*

*Por favor no te olvides de averiguar lo de mi ida a FRANCIA.* [...]

A fines de 1980, Mateo logra «establecerse» por unos meses, durmiendo en el garage que el bajista Gustavo «Mamut» Muñoz había acondicionado como local de ensayos. Pasaba sus días entre los instrumentos y, si no había nadie en la casa del Mamut, caía con la toalla y la jabonera al boliche de la esquina para hacer su *toilette*.

MAMUT —*En una época estaba componiendo una suite, y el loco justo quería que fuera con contrabajo, la historia. Entonces cada dos por tres me mostraba y era una música increíble. Diferente a lo que él hace. Era instrumental, no tenía letra. Una musicalidad impresionante. Y escribía lo que hacía el contrabajo, me mostraba la partitura y tocaba. «Hacé eso.» A mí me parecía impresionante cuando probábamos, ¿no?, lo que él quería que yo hiciera. Al otro día venía y decía: «No, aquello no.» «¡Pero loco, eso queda bárbaro!» No. Otro arreglo diferente. Y así me tuvo una semana con el primer movimiento, que todos los días la cambiaba, y siempre era impresionante. Y al final no sé qué hizo con eso. Y pintaba, también. En ese mismo lugar tenía pinturas y a veces pintaba alguna que otra cosa, ¿viste? Y bueno, y yo no sé, supongo que escribiría también, pero el tipo estaba ahí, ¿viste?*

# 18
# Horizontes

BONALDI —*Bueno, en general me parece que toda la rama del candombe*–beat, *que arranca de El Kinto en adelante hasta Jaime, todo el candombe que yo llamo «candombe de Pocitos», esa rama como que nunca estuvo muy vinculada a la cosa política. El propio Jaime nunca le dio pelota a toda la corriente de Canto Popular, e incluso renegó bastante. Lo mismo pasó con los Fattoruso: no se vinculaban a actos políticos, y cuando todo el mambo acá de la dictadura, los tipos tampoco existían, si venimos al caso. Cuando vinieron e hicieron el recital en el Cine Plaza, ahí fue cuando empezaron a reaparecer ellos, ¿no? Nosotros con el Choncho* [Jorge Lazaroff] *los llamábamos «Los Súper Amigos». «Se van a venir los Súper Amigos a salvar la música.» Los sentíamos un poco caer como paracaidistas, ¿no?, en un momento delicado. Pero bueno, después, con toda la generosidad que ellos tenían, que después tocaban con todo el mundo y grababan con todo el mundo sin ningún tipo de problemas, entonces ellos se fueron asimilando. Ellos se asimilaron. No se asimilaron tipos como Zitarrosa, Viglietti, Los Olimareños. No se amalgamaron. El Sabalero más o menos. Que vinieron después con toda su aureola. Pero si tuvieron la actitud de juntarse estos tipos, que además de ser extraordinarios músicos, eran más patoteros. Entonces se mezclaron y siguieron haciendo la historia de la música. Coriún sostiene lo contrario, pero para mí la generación del candombe*–beat *fue la que más incidió en la música popular de acá. En este momento se está mostrando. No fue Viglietti el que más incidió. Incidió, tá, pero en un período.*

Ese proceso, observado con mucha agudeza por Jorge Bonaldi, ganó impulso con los dos recitales de Opa en el cine Plaza, los días 8 y 9 de abril de 1981. Hugo y Osvaldo Fattoruso, que constituían con Ringo Thielmann el núcleo fijo del grupo, volvían a América Latina después de 12 años sin salir de Estados Unidos. En esos recitales figuraron como invitados Jaime Roos, Jorginho Gularte, Mateo y Rada (este último con un estatus indefinido entre integrante de Opa y músico invitado). Mateo, quien era un viejo admi-

rador de Opa,[1] hizo 'Un canto para mama', 'Canción para renacer' y 'Nombre de bienes'. Algunos recuerdan una excelente actuación suya:

RADA —*Mateo tocó unos temas. Hugo estaba atrás del teclado, yo estaba detrás de las congas, nos agachamos, y con Hugo nos veíamos. Mateo no nos veía. Tábamos con Hugo llorando en el fondo del escenario. Porque no podíamos creer lo que estábamos escuchando.*

Otros, para nada:

MANOLO GUARDIA —*Yo creo que fue uno de los momentos en los que sentí más pena en mi vida por un músico. Porque era una máscara, ya. En fin, una tragedia. Ya no tenía voz... Una cosa hasta tragicómica, si se quiere. Que yo que lo conocía a él, y sabía del talento de él y todo... Yo no estaba incluso muy de acuerdo que él subiera. Porque estoy seguro de que lo invitaron para reivindicarlo. Pero a mí me dolió mucho, verlo en un canto desgarrante, yo diría, que después se fue como arraigando. El canto de Mateo era un canto desgarrador, ¿no? Pero parece ser que la onda era: «Bueno, tú, vení, vamo arriba Mateo. Cantate. Vení que me muero contigo.»*

Lo del «canto desgarrador», a juzgar por la grabación del espectáculo, es precisamente la forma de cantar que Mateo pretendía, y que se puede escuchar en grabaciones en estudio, realizado con mucha polenta. Esto debe haber sido realmente difícil de asimilar en su momento, y tanto es así que la crítica siguió firme en la visión de un Mateo decadente, incluidos hinchas como Macunaíma y Luis Restuccia.

MACUNAÍMA —*Mateo, fantasma de sí mismo, subió desde la platea del cine Plaza al escenario. Eduardo Mateo ya no es el mismo (que novedad) pero a través de no sé que magia o extraño hilo conductor llegado desde su esencia, su actuación fue sobria, justa y con destellos de su genio, que diera a nuestra música popular verdaderas obras maestras.*

*Encorvado; con el cabello blanco; dolido de mala vida; un personaje parecido en forma singular al Johnny (Charlie Parker) de Julio Cortázar, Mateo es un mito necesario, como esos nobles venidos a menos (muy a menos) que con un estímulo recuperan su antiguo porte, incorporándose por sobre la indigencia que dobla sus espaldas o al menos un destello de la estatura que alcanzara en las inolvidables Musicasiones. Mateo empezó a cantar entre murmullos y atisbos de abucheos y luego ganó el silencio respetuoso de la audiencia.* [MACUNAÍMA, 1981]

LUIS RESTUCCIA —*Mateo (sí, Eduardo Mateo) ejecutó tres canciones, la última de las cuales nos pareció muy interesante, si bien es cierto que Mateo ya no es el de antes.* [RESTUCCIA, 1981]

ELBIO RODRÍGUEZ BARILARI —*Quizá lo peor que tuvo el recital del miércoles fue una cuota de divague que hace tiempo se descartó en el Música Popular Uruguaya y aunque esto no sea precisamente Música Popular uruguaya, sino un derivado hecho por músicos uruguayos tras doce años en EE.UU., se hubiera necesitado una mayor dosis de orden.* [...] *Pero el citado divague comenzó con la emotiva invitación de Eduaro Mateo para que cantara alguno de sus temas. Cantó tres en lugar de uno, ante el delirio de jovencitos que si hace un recital él solo no van a verlo que no han ido antes y que solamente usan a Mateo para rellenar su necesidad de mitos. Mateo hace rato que dejó de ser quién fue; sólo está en él poder volver a serlo y estos aplausos sonaron a los oídos del cronista como una paradoja.* [RODRÍGUEZ BARILARI, 1981a][2]

---

1. MATEO —*¿Escuchaste al «OPA TRÍO» y RADA.*
*Son impresionantes ¿eh?....* [Carta a Jorge Trasante, Montevideo, s/f (probablemente del invierno de 1979)]
2. En una ocasión anterior, Elbio había explicitado la siguiente visión de la música uruguaya de entonces:
BARILARI —[...] *este disco* [Para espantar el sueño, de Jaime Roos] *parece ser más la clausura de una etapa*

Las dos funciones se realizaron a sala llena, y muchos las recuerdan todavía como un puntal. La reinvindicación de Mateo por Opa se extendía a que incluyeron 'Amigo lindo del alma' en el repertorio propio del grupo. Los Fattoruso se quedaron unos pocos meses más en Uruguay, antes de partir Hugo para Brasil y Osvaldo para Argentina. Tuvieron una actividad considerable en ese corto período, lo suficiente para afectar la paleta de colores de la música uruguaya.[3] Trabajaron sobre un terreno especialmente propicio y receptivo, preparado por la nueva predisposición general que resultó de la victoria del No en el plebiscito del 80. La distensión de los espíritus en el nuevo clima de confianza predemocrática propició que el nombre de Mateo volviese a ser citado con un poco de respeto (y no tardaría en recibirse de «cantor popular»). En el mismo año 81 'La mama vieja' pasó a integrar el repertorio de Fernando Cabrera y de Barcarola. 1981 es también el año del despegue de Jorge Galemire en su etapa candombe–*beat*, de la aparición del grupo Vendabá[4], de las primeras actuaciones de Rada en Uruguay desde 1978, y de la electrificación de Rumbo. El proceso se acentuaría en los años subsiguientes, con el regreso definitivo de Jaime Roos y la formación de nuevos grupos de neo–candombe–*beat* (Almango, Mestizo).

A «Quike Habal» le pareció que había llegado el momento comercialmente viable para una nueva colaboración Sondor–Mateo. Mateo era un *habitué* de los estudios Sondor, pero no en calidad de músico: era uno de sus puntos de mangueo. Tan en el rojo tenía sus cuentas de regalías que quedó absolutamente tácito que no podía pretender ningún tipo de adelanto o de prima por la nueva grabación.

QUIQUE ABAL —*La grabación de* **Mateo y Trasante** *fue bastante normal, y con mucha cooperación y buena voluntad y pocas locuras, ¿no? No así cuando grabó* **Cuerpo y alma**. *Ahí hubo sesiones interminables y divagues interminables.*

El técnico asignado para el trabajo fue Daniel Báez, que todavía no había cumplido los 20 años, y que venía de grabar los discos de Barcarola y María de Fátima. Mateo decidió intentar nuevas formas de trabajo: la onda era espontaneísta, sin ensayos previos, para grabar algunas de sus composiciones de tiempos de «méndigo» y también improvisaciones totalmente libres. Para eso invitó a los integrantes de Barcarola[5]. Se hicieron una o dos sesiones con ellos.

DANIEL BÁEZ —*Ese día fue impresionante, porque ahí habremos grabado dos o tres cintas. Ahí se habrá grabado como una hora y media de divagues, loco. Una hora y media de música que lo que quedó es 'La casa grande' y nada más. Después terminó todo en una gran piza, así, una música del carajo. Era un disparate. La sensibilidad, cómo volaba en el estudio ahí adentro, era una cosa increíble. Terrible, terrible, la energía que había. Había una flota en el estudio: Hugo y Osvaldo, Pippo, Susana Bosch, el Negro Márquez. Hasta el* [Jorge] *Graf* [de Días de Blues] *anduvo por ahí también. Chichito...*

---

*comenzada hace mucho con Mateo o El Kinto, que el inicio de una nueva. Así como Opa es la vertiente comercial y norteamericanizada de ese camino, Roos está cerca de ser el tardío fruto de una cepa cuyos representantes más típicos hace rato han sido superados.* [RODRÍGUEZ BARILARI, 1979]

3. Hugo y Osvaldo formaron los grupos Barcarola y Otroshakers (grabando un largaduración con cada uno), hicieron un recital y un especial de televisión acompañando a Jaime Roos, tocaron con Pareceres y formaron la base del disco solista de María de Fátima (cantante brasileña que era la compañera de Hugo en aquella época) y grabaron también con Sylvia Meyer. Hugo acompañó a Jorge Galemire en casi todos los surcos de su disco de estreno, **Presentación**, y grabó también con Yamandú Pérez, Los Solitarios y Paco Trelles.
4. Vendabá fue un grupo de existencia fugaz, clasificable como candombe–*beat*, integrado por Wilson Negreyra, Herbert Perdomo, Jorge Sadi, Alejandro Roca, Willy Muñoz, Julio López, Dina Premazzi y Andrés Bedó.
5. Barcarola eran Pippo Spera, Hugo Fattoruso, Eduardo Márquez y Osvaldo Fattoruso. Sus intervenciones en el disco de Mateo se grabaron probablemente en julio de 1981.

Todo ese material fue posteriormente borrado para reaprovechamiento de las cintas, según el procedimiento habitual en todos los estudios uruguayos (¡vaya visión histórica!). Hay dos versiones sobre lo sucedido. Lo seguro es que el clima fue tenso y Mateo se peleó con todo el mundo. Algunos se acuerdan que terminó echándolos a todos de a uno del estudio, técnico inclusive. Según otros, fue Quique Abal, quien, impaciente con el bajo rendimiento de las muchas horas de estudio, puso fin a la sesión y, provisoriamente, a la grabación del disco.

HUGO FATTORUSO —*Yo no podía tocar 'La casa grande' y él se enojaba conmigo. Me decía: «Estás pillado, no querés tocar.» Porque yo cuando la escucho 'La casa grande' era una coherencia perfecta, una equidistancia armónica y una estructura increíble. Entonces mi cabeza lo entiende, pero no sabe qué ordenarle a los dedos, no lo ubica ni visualmente ni con el conocimiento que tiene. Normalmente vos escuchás un acorde y ya sabés dónde caen las manos. Estos acordes parece que uno los conoce, pero que no sabe cuáles son, mi cabeza. Y cuando pasan uno detrás del otro, tuve que parar y apunté nota por nota. Me tuve que hacer una partitura. Después ya visualmente le podía colocar alguna forma, ¿no?, de cuatro notas o lo que fuere, no sé, porque no son acordes de re menor ni nada de eso. Y él mueve mucho. Incluso él te da un acorde y hay cinco opciones, de repente. Porque bueno, conoce mucho, domina mucho, lo ha trabajado, y casi como que... No sé, loco, no se puede decir «crear», ¿pero quién puso juntas antes esas notas en ese orden? Nadie. Y 'El boliche' él me lo iba a empezar a enseñar y desistió inmediatamente. Dijo: «Ah, te va a llevar mucho tiempo.» Él me mostraba unas cosas... ¿Cómo memorizás eso para hilarlo y tocarlo en secuencia? Entonces él se enojaba y me decía locuras. «Andá, vos 'tás pillado. ¡Tocás hasta con Herbie Hancock y no querés tocar conmigo!» Mirá el tuco en la cabeza. «Estás loco. No es que no quiero tocar. No puedo tocar, vo.» Entonces me dice otra locura: «¿Por qué no te grabás un temita?» «¡Loco, es un disco tuyo! ¡Yo vine a grabar aquí con Mateo!» Y él, medio en broma pero medio enojado, también. Pero no estaba así, como airado. Era bien Mateo, el asunto.*

MATEO —*El Hugo Fattoruso me ha dicho a mí, yo le he pedido: «Loco, vamos a grabar una cosa.» Dice: «No, Mateo, hacelo vos solo. Hacelo vos que queda mejor.» «Pero mirá, Fatto, que...» «No, hacelo vos, que además yo no tengo tiempo.» ¿Entendés? Y me doy cuenta de que el loco no quiere grabar.* [ROOS & MAROTTA, 1983][6]

El 13 de agosto de 1981 a Mateo lo vuelve a agarrar la cana, por consumo (probablemente de marihuana). No se la comió demasiado: 7 días en el Vilardebó. Cuando salió, conoció a Roberto Sampognaro.

ROBERTO SAMPOGNARO —*Lo vine a conocer, no sabiendo quién era, en el Sorocabana de la Plaza Libertad. Lo había visto varias veces así, y me llamaba la atención un poco. Y después un día justo él andaba ahí, estaba sentado con una chica y se me aproximó y dice: «¿Me puedo sentar contigo?» «Sí, sí.» «¿Me invitás un café?» «Sí.» Empezamos a charlar. Entonces dice —era vivo también, el loco—: «Vos tenés pinta de tener alguna propiedad, alguna casa.» Entonces empezamos a charlar ahí y no sé qué. «No, porque yo salí recién del Vilardebó. ¿Vos sabés que no tengo dónde quedarme?» Entonces yo pensé: «Y sí.» «Bueno, mirá, yo tengo un rancho allá afuera en Melilla. Es una chacra que está sola la casa[7], si querés irte para ahí...» Dice: «Sí, es por un fin de semana, más o menos. Y yo cocino muy bien, o sea que...» «Tá, tá.» Bueno,*

6. En otro momento de la misma entrevista:
JAIME ROOS —**Mateo, ¿qué pensás de Hugo Fattoruso?**
MATEO —*Es el mejor músico del mundo.*

7. La chacra de Roberto Sampognaro se llama El Alero.

El técnico de audio Julio Pelossi le había dado un toque a Mateo de que no era demasiado digno vivir del mangueo.

JULIO PELOSSI —Entonces el otro día apareció por el taller y dijo: «Mirá, Julio, 'tuve pensando y necesito ganar algún mango. Esto de manguear no es bueno. Quiero laburar. Quiero hacer un trabajo.» Se ve que... Digo: «Bueno. ¿Y qué querés hacer?» «No sé, algo. Puedo sacar fotos», me dijo. Porque vio una máquina de fotos que yo tenía arriba del mostrador. Yo digo: «Sí, tá bien. ¿Vos tenés máquina?» Dice: «No, pero vos me la prestás.» Yo qué sé, la verdad que ya había tenido experiencia con un par de cosas, guitarras y eso. «No, no, Mateo, no jodas, la máquina de fotos no. ¿Por qué no pintás? ¿No te animás?» Él hacía cuadritos y eso. «Sí, sí, buena idea. Pero no tengo un mango, necesito plata para pintura, para óleos, para telas.» «Tá, somos socios», digo. «Yo soy el capitalista, vos sos el pintor. Yo te doy la guita, vos comprás todo, vendés los cuadros, me devolvés la guita, yo te administro, algo de guita reinvertimos en más cuadros, en fin, vamos hasta que me puedas amortizar el préstamo, y a vos como que te va quedando todo un sistema de venta de cuadros». «Tá.» Fuimo a comprar a Barreiro: pinturas, pinceles, témperas, óleos y seis telas. «Me voy a pintar. Cuando termine los cuadros salgo a vender.» Habrán pasado dos horas, 'taba él con las seis telas en el negocio. «Ya está. Ya terminé. Compramelás.» Se había ido a Galería Bruzzone y no sé dónde más, y le habían dicho que no, que mamarrachos de esos no se lo podían comprar. «Comprámelos vos.» [suspirando] «Tá, Mateo, yo te compro.» «Éstos valen cinco pesos.» Entonces cuando me mostró el primero, todo bien, cinco pesos: «Bueno, dame éste. Tá, éste también.» Cuando me mostró el tercero, él vio que la pintura había pasado para el otro lado, no sé si por la lluvia, no sé si porque él mezclaba la pintura con huevo frito, con tierra, con arena, con ladrillos molidos, yo qué sé, cosas extrañas. Y no sé qué había puesto que de un lado era el cuadro todo rojo y azul, ¿viste?, pero del otro lado el aceite había pasado, o no sé qué, y del otro lado era todo verde. Una locura. Era lo mismo, ¿viste? Las mismas pinceladas, pero había pasado una parte del pigmento. Y él cuando me lo levantó para mostrarme, todavía no lo había visto: «Tomá, tengo éste también... Ah, no, no, no. Pará. Éste vale diez.» Digo: «¿Por qué?» «Porque es reversible. Mirá: Tiene dos lados.»

*compramo unos comestibles ahí, subimos al ómnibus. De repente se reía solo en el ómnibus. Me conocen todos allá afuera, ¿viste? Yo iba que me transpiraba todo. «Yo también, venir con este loco...» Pero bueno, entonces fue así como empecé a conocerlo. Era primavera. Entonces él estuvo el fin de semana, allá, ¿no?, y ahí me pidió pa' quedarse unos días más, y bueno, empezó a quedarse. ¿Cómo te voy a decir? El comportamiento de él era una cosa súper extraña, muy diferente a lo que yo estaba acostumbrado. Incluso mis reglas de vida, por ejemplo comer al mediodía, todas esas cosas, él me decía: «¿Por qué tenés que comer a las 12, por qué no comés a la una, cuando tenés hambre realmente, o a las 3?» O sea, es indefinido y es definido, el tipo, ¿viste? Era un tipo común y corriente. Pero él en paralelo tenía toda una cosa especial que no se puede definir. Él de repente estaba con la gente de allá afuera tomando mate, lo más bien, y de repente venía esa cosa especial que tenía él, que no sabías de qué estaba hablando, entonces un poco que te descolocaba. Pero después que vos lo ibas entendiendo lo agarrabas bien por donde venía, ¿viste?*

*Primero no era un tipo de campo. Era un tipo bien de ciudad. De repente vos llegabas y encontrabas todo prendido, todo tirado, un primus prendido también, todo lleno de cacerolas, toda una cosa muy loca. Entonces yo chocaba con el loco, porque a mí me gustaba las cosas bien. Le ofrecía mate: «No, yo no tomo mate.» Incluso me decía: «Traeme 'tal pastilla', tengo un dolor de garganta.» Yo le decía: «Vos no tenés dolor de nada. Dejate de joder con eso.» Y le llevaba unos tarros de miel, me acuerdo, para la voz. A falta de los remedios, él, por ejemplo, se comía tres, cuatro platos de guiso para de noche soñar pesadillas. Entonces yo: «Muchacho, te va a hacer mal...» «No, yo lo hago para eso mismo.»*[8]

*Una noche hicimos una fiesta, allá. Me acuerdo que había una muchacha con unos* hot pants, *unos* shorts, *¿viste?, de esos... Unas piernas... 'Taba preciosa. Y el loco fue y le agarró el trasero. Le metió mano, así, nomás. Y la chica me acuerdo que le pegó un cachetazo que lo dobló. ¿Sabés lo que hizo Mateo? Dijo: «¡'Ta mañana!», se metió pal cuarto de él y se acostó a dormir.*

*De repente empezó a cambiar. Empezó a apreciar aquella naturaleza, empezó a tener la casa bien, a comer bien, a bañarse. Llegaba de tardecita, se sentaba frente a una ventana a tomar mate mirando el río, y empezó a recuperarse. No tomaba ninguna droga ni nada... Después había otro personaje de la chacra, el Fantasma, que también es un loco muy particular ahí, y se hicieron amigos entre ellos, ¿viste? Había una potra, y Mateo iba y conversaba, se había hecho amigo de la yegua. El contacto con los animales, el contacto con las plantas... Bueno, estuvo, ponele, unos cinco meses en la chacra. Estuvo plantando, estuvo cuidando caballos, recolectando la cosecha. Nos engrasó los ejes de la carreta, ¿viste? Me acuerdo que un día, era pleno verano, 'tábamos cosechando el maíz con una guadaña, y entonces le digo: «Che, Mateo, ¿qué te parece si paramos un poco, tomamos unos mates, y media hora, y seguimos?» Entonces el loco me acuerdo que me dijo: «No, vamos a terminar, después tomamos mate.»*[9]

*Yo le fomentaba que volviera a cantar. Y me acuerdo que en la FM, cuando decían: «Van a escuchar el tema de Eduardo Mateo 'Tal'» el loco se ponía a llorar ahí. Ni él se acordaba de los temas. Ahí empezó a escribir todo lo de* **La Máquina del Tiempo**. *Y nos tocaba a veces las canciones que hacía.*

---

8. La afición de Mateo por cualquier cosa que le cambiara el coloque podía llegar a extremos absurdos. Lo más inocente eran sus excursiones al parque de Rivera y la ex-Larrañaga (donde hoy está Montevideo Shopping), donde colectaba diferentes yuyos que brotaban espontáneamente, los mezclaba y fumaba, clasificándolos según el efecto. Para él, un sucedáneo gratuito de la marihuana era más importante que la piedra filosofal.
MARCELO PEREIRA —*Y un día, a fines de los 70, me pregunta: «¿Qué pasará si me inyecto querosén?» Yo le digo: «Te vas a morir.» «¿'Tás seguro?» «Sí, sí.» «Ah, entonces no.»*

9. MATEO —[...] *hace poco yo me metí en una aventura increíble, ¿viste? Estuve en el campo plantando choclos, plantando tomates, albahaca, papa, qué sé yo, criando caballos, monté caballos, me entendí con los caballos... Los caballos son impresionantes, en serio. Son fenómenos. Y me hizo mucho bien.* [MACUNAÍMA, 1982]

*Un día me dice: «Che, Roberto, vamo a comer a un restorán.» Digo: «No, pero pará, yo no estoy pa pagar nada.» «Es un amigo mío», dice. «Comemo unos tallarines ahí, medio baratos. Yo tengo crédito.» «Mirá que vamo a ir en cana, no jodas.» «No, no.» Entonces fuimo a un restorán en la calle Yaguarón. Y empezó a pedir y a comer. Y entonces, cuando estábamos en el medio de la comida, saca del bolsillo un dineral. «Tomá, así cuando te vayas de vacaciones a Brasil tenés unos mangos.» Y me regaló algo como catorce mil pesos. Había cobrado una gran cantidad de plata en AGADU.*[10]

MARÍA SAMPOGNARO —*Mateo se compró pintura, óleos y bastidores de tela. Y entró a pintar allá. Incluso están las pinturas de él ahí, unas cositas. E importantes, ¿no? Importantes, no sé, pero a mí me encantan.*

*A mí como tipo me parecía reinteresante. Claro, hay una cosa inevitable: Mateo es un tipo como muy distinto a todo. Es una cosa que sobrepasa a todo, ¿no?: el mal y el bien, la muerte, todas las cosas. Entonces mi hermano Roberto me decía: «Sí, está enamorado.» Y yo le decía: «No jodas. ¿Qué va a estar enamorado? No puede estar enamorado de mí.» Me parecía como raro, ¿no?*

—**Según Renée** [Mieres], **Mateo hizo la canción 'María' para vos.**

MARÍA —*Claro. Yo me morí. Él hablaba que yo tenía horizontes.*

Además del material de pintura, de algún almuerzo en restorán y de la donación para las vacaciones de Roberto en Brasil, Mateo compró botellas de grapa y otras clases de regalos para los amigos que había hecho en Melilla. La plata que tuviera no podía durar. En la calle nuevamente, Mateo encuentra refugio con Buscaglia, que entonces integraba la directiva del Teatro de la Candela y arregló para que Mateo se quedara viviendo en el camarín. De paso, Horacio organiza el recital **Mateo en Marzo**, el 7 de aquel mes. Los tiempos estaban realmente cambiando:

**Mundo Color** —*El recital brindado por Eduardo Mateo el domingo pasado en el Teatro de la Candela, superó todo lo previsto, desbordando el público asistente la capacidad de esta nueva sala.*

*Los previsores, que pudieron entrar, fueron premiados con creces disfrutando viejas y nuevas canciones de este gran creador uruguayo.*

*Y así se lo hicieron saber a Mateo, que tuvo que realizar 5 canciones fuera de programa, a pedido del público.* [13/III/1982]

El periódico no destacó que una buena parte del público era poco usual: Roberto compareció junto a todos los paisanos a escuchar, por primera vez, un recital de Mateo. El músico, en esa ocasión, estrenó sus primeras milongas, un género que él explotaría con mucha frecuencia a partir de su vivencia rural.

El éxito alentó a La Candela, y a la semana ya se estrenaba un ciclo de Mateo con Buscaglia y Pippo. Lo que había empezado como una mano de La Candela a Mateo terminó siendo el principal apoyo económico del teatro durante tres meses.

BUSCAGLIA —*Se llamaba Tresbigotres y una Mosca, porque eran los tres bigotes que teníamos cada uno más la mosquita que tenía Mateo. Era muy cómico porque la gente venía y decía: «¿Che, pero Mateo está de verdad? ¿Toca?» La gente decía como si no confiara, ¿no? Por toda la etapa anterior, de espectáculos que no se hacían, o que se iba en el medio del espectáculo... Claro: vivía en La Candela, entonces no había más remedio.* [risas] *Fue muy gozoso para no-*

10. De ser así, Mateo le regaló a Roberto todo lo que cobró en AGADU el 11/II/1982, o sea, N$ 13.437,36, equivalentes actualmente a US$ 1.473,00. Fue su época áurea como «autor»: Sandra Mihanovich había grabado una canción suya en Argentina y Horacio Molina había grabado cuatro en Francia.

*sotros hacer eso, fue muy lindo y Mateo estaba bárbaro. Muy bien. ¿Por qué? Porque estaba laburando.*

PIPPO —*Ensayos nunca existieron, salvo el ensayo general que fue la noche anterior, que fue cualquier delirio, cualquier divague, que después en la noche del estreno no se hizo nada de eso que ensayamos.*

**—¿Y musicalmente hacían cosas juntos?**

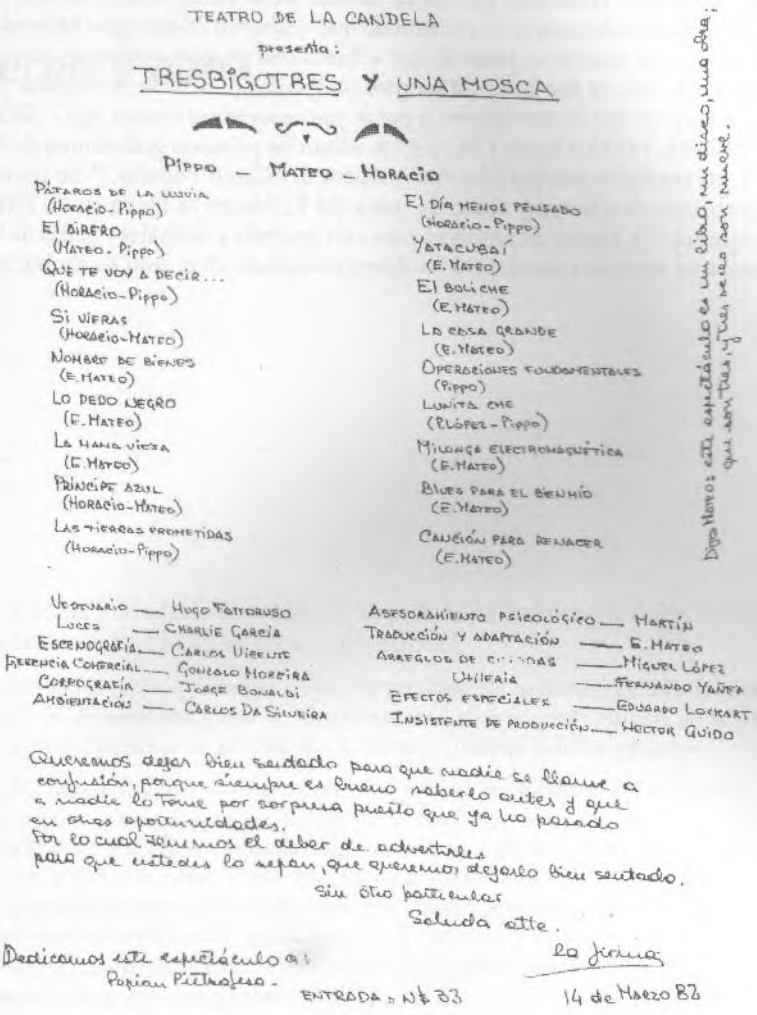
PIPPO —*Sí, sí. Los temas sí fueron ensayados. Lo que no fue ensayado es dónde iba cada cosa. La onda era: «Bueno, apagan la luz, vos salís. ¡Dale, ahora!» Y de ese primer espectáculo se tomó como padrón para continuar, ¿no? Había mucha cosa escénica. Por ejemplo, empezaba con todo a oscuras, los tres caminando como locos por el escenario y hablando cada cual un disparate distinto. Me acuerdo que Mateo siempre decía: «¡Pero no, señorita, eso me queda chico! ¡Me aprieta el zapato! ¡Deme otro número! Bueno, en realidad»... Horacio por otro lado en otra, y yo en otra. Hasta que se iba prendiendo la luz y tomábamos cuenta de algo y aparecíamos con el primer tema. Había unas grabaciones de guitarras de Mateo, muy bonitas, hechas en Sondor, que él había preparado para tocar una percusión arriba, ¿no? Había una parte que 'tábamos los tres ahí reunidos y yo de repente cortaba el diálogo y decía: «Perdón, perdón» y les decía algo al oído a Mateo y Buscaglia. Entonces Mateo me señalaba: «Así y así.» Se suponía que yo quería ir al baño. Entonces bajaba del escenario y pedía permiso a la primera fila para pasar para este lado. Cuando terminaba pedía permiso para este lado, incomodaba dos o tres filas, hasta que me iba al baño y me encerraba ahí, y seguía el espectáculo y la gente se olvidaba de mí. Cuando paraba Mateo de cantar, yo tenía que prender la luz del baño y cantaba una tarantela siciliana en el baño. Terminaba la tarantela y tiraba de la cadena y apagaba la luz. Bueno, era la época de la guerra de las Malvinas, me acuerdo. Entonces había un* sketch *donde aparecía yo con una manguera anunciando el Signore Commendatore que venía a hablar del problema de la Isla de las Gaviotas de Malvín. Y ahí aparecía Buscaglia. Subía a una escalera grande y utilizaba aquel lenguaje que él utiliza muy excelentemente bien desde la época de* **Musicasión**, *que tiene que ver con el doble sentido, ¿no? En otra parte yo cantaba: «*[canta] *Dónde andará Mateo mi viejo amigo»*[11]*... «Yo, loco, estoy acá», interrumpía Mateo. Era una cosa muy divertida.*

*Me acuerdo que el día anterior, en el ensayo general, surgió la idea de una agencia de serenatas. Yo era el que venía con un problema amoroso. El director de la agencia de serenatas era Buscaglia. «¿Cómo se llama ella?» «Bueno, se llama Celia», decía yo. Y entonces él decía: «Bueno, a ver, Mateo, ¿para este problema qué serenata te parece apropiada?» Y Mateo salía improvisando: «¡Oh Celia!»... Al otro día no funcionó. Creo que nos olvidamos, partimos para otra. Bueno, estrenamos, ellos con una gran seguridad en sí mismos, yo muy preocupado. Y todo salió bárbaro.*

El día mismo en que Urbano vuelve de España, después de cerca de seis años sin poner los pies en Uruguay, Pippo lo fue a buscar a su casa en Salinas para asistir a una función de **Tresbigotres**. Evidentemente se subió al escenario, y al sábado siguiente ya estaba incorporado al espectáculo que pasó a llamarse **Tresbigotres Más Uno y una Mosca Más**. Se siguieron incorporando amigos (el Pato Rovés, después también Ricardo Lacuán), pero ya no se dieron el trabajo de cambiar el título.[12] Fue el primer éxito de público de Mateo desde 1978, y su primer trabajo económicamente consistente y más o menos duradero des-

11. 'Qué te voy a decir', l: Buscaglia, m: Pippo.

12. **Tresbigotres y una Mosca** se hizo los días 13, 14, 20 y 21/III/1982, en horario central (sábados a las 21:30 hs, domingos a las 21:00). **Tresbigotres Más Uno y una Mosca Más** se hizo el 27 y 28/III, 3, 10, 11 y 17/IV, 2, 8 y 15/V/1982. A partir del 27/III estuvo anunciado Urbano, a partir del 10/IV estuvo el Pato, y en las tres últimas funciones, también Lacuán.



TEATRO DE LA CANDELA

presenta:

TRESBIGOTRES Y UNA MOSCA

Pippo — Mateo — Horacio

Pájaros de la lluvia
(Horacio-Pippo)
El aire
(Mateo-Pippo)
Que te voy a decir...
(Horacio-Pippo)
Si vieras
(Horacio-Mateo)
Nombre de bienes
(E. Mateo)
Lo dedo negro
(E. Mateo)
La mano vieja
(E. Mateo)
Príncipe azul
(Horacio-Mateo)
Las tierras prometidas
(Horacio-Pippo)

El día menos pensado
(Horacio-Pippo)
Yatacubaí
(E. Mateo)
El boliche
(E. Mateo)
La casa grande
(E. Mateo)
Operaciones fundamentales
(Pippo)
Lunita che
(Pilóper-Pippo)
Milonga electromagnética
(E. Mateo)
Blues para el bendito
(E. Mateo)
Canción para renacer
(E. Mateo)

Vestuario — Hugo Fattoruso
Luces — Charlie García
Escenografía — Carlos Vicente
Herencia Comercial — Gonzalo Moreira
Corporación — Jorge Bonaldi
Ambientación — Carlos Da Silveira

Asesoramiento psicológico — Martín
Traducción y adaptación — E. Mateo
Arreglos de canciones — Miguel López
Utilería — Fernando Yañez
Efectos especiales — Eduardo Lockart
Asistente de producción — Héctor Guido

Digo Mateo: este espectáculo es un ribete, mi diseño, mi sueño, que sentirás, y que nunca morirá.

Queremos dejar bien sentado para que nadie se llame a confusión, porque siempre es bueno saberlo antes y que a nadie lo tome por sorpresa puesto que ya lo pasado en otras oportunidades.
Por lo cual tenemos el deber de advertirles para que ustedes lo sepan, que queremos dejarlo bien sentado.
Sin otro particular
Saluda atte.
la firma

Dedicamos este espectáculo a
Papian Pistrofeo.

ENTRADA = N$ 33

14 de Marzo 82

Programa de Tresbigotres y una Mosca

de que había dejado el Panamericano. Como infinidad de veces, se habló de «la vuelta de Mateo».[13] La prensa le dio un poco más de atención que a realizaciones anteriores de Mateo, aunque generalmente sin apartarse del tono habitual (**La Democracia**, después de señalar en su cartelera del 23/IV/1982 que el espectáculo valía la pena «*especialmente por lo que significa Eduardo Mateo*», rectificó el tiempo verbal en las siguientes ediciones, donde la misma píldora habla, en la misma frase, de «*lo que significó Eduardo Mateo*». **El País** le dio un crédito al «*talentoso compositor e intérprete, tan trascendente en una época pasada de*

13. En una entrevista radial (MACUNAÍMA, 1982) la cuestión da margen a un equívoco. Macunaíma le pregunta sobre todo el tiempo en que Mateo anduvo desaparecido, y Mateo le comenta del período vivido en la chacra de Sampognaro. Otra cosa no se le ocurría, porque en verdad venía tocando con poca frecuencia pero siempre.

*nuestra música popular*» señalando que de su «*actual nivel*» había «*excelentes referencias*» [13/III/1982]. Elbio Rodríguez se dio cuenta de que «*Eduardo Mateo sigue haciendo cosas interesantes en materia musical*» a pesar de que «*Nunca será un gran intérprete, porque pertenece a otra estirpe (nunca fue tampoco un gran intérprete).* [...] *Cabe recomendar la asistencia, ante todo por lo que Mateo significó, y por lo que importa este retorno suyo.*» [RODRÍGUEZ BARILARI, 1982b]) Entre 1982 y 83 se editan las primeras grabaciones de Mateo desde 1976, en ensaladas compartidas con músicos del Canto Popular.[14] Se retoma en Sondor la grabación de **Cuerpo y alma**. En junio del 82 Mateo ya figura en un recital de segunda magnitud,[15] y a partir de entonces pasa a ser invitado a festivales y peñas de Canto Popular, como un número menor, pero finalmente aceptado en el lado de los buenos.[16]

14. En Peña Rancho Chileno y **Canciones del asfalto**.
15. **Musicanto**, Club Trouville, 5/VI/1982, junto a Dino, Richard Kiriam, Pareceres, Abel García, Ricardo Lattaro, José Perdomo, Pippo, el Dúo Aymará y Pacha Manka.
16. FABREGAT & DÁBEZÍES (1983) ya lo incluyen en su nómina de integrantes del Canto Popular, en el segundo libro publicado sobre el tema. Se dejan llevar por la apariencias, y respaldan la óptica cantopopulesca de que después de **Mateo y Trasante** «*los desórdenes en su vida privada le impidieron continuar su carrera hasta 1982, año en que volvió a reencontrarse con el público.*» [p. 49]. Mateo nunca dejó de actuar, y mucho menos de intentar actuar (sin perjuicio de que la culpa de que actuara poco fuera parcialmente suya). El proceso lógico parece empezar en una definición implícita de Canto Popular, que incluía un componente vicioso (el «cantor popular» era el que actuaba en espectáculos de Canto Popular). Súmese la tendencia, al parecer universal, de considerar el propio sector musical como «único», y entonces las actuaciones de Mateo del 77 al 81 (Panamericano, despedida de Trasante, Mario y Alberto, con Opa, Alianza Francesa, Notariado, Millington Drake, La Candela, El Vitral) «no existieron».

# 19
# Cuerpo y alma

Pese a la fuerte y saludable impresión de su período en la chacra de Roberto Sampognaro, Mateo no tardó mucho en volver a su normalidad.

MARÍA SAMPOGNARO —*Él se fue a vivir en una pensión en Bartolomé Mitre, entre Rincón y Sarandí*[1]. *Yo le presté una guitarra. En un momento él se fue de la pensión, ya no podía pagar. Yo fui a buscar la guitarra, pero no me la dieron. Y bueno, perdí la guitarra.*

ROBERTO SAMPOGNARO —*Una noche cayó por mi apartamento en el Centro: «¿Vos sabés que me viene una cosa que parece que me voy a morir, que estoy con un susto...?» Entonces lo llevé al Hospital Maciel, a Urgencia. Al rato viene la enfermera y dice: «Muchachos, vayansé o se los va a llevar la cana. Tiene una falopa arriba éste que no da más.» Entonces cuando salimo a la vereda digo: «Escuchame una cosa, Mateo: ¿vos tomaste algo?» «Uy, sí, es verdad, tomé 'tal medicamento'.» «No jodas, loco...» Y entonces le di un café. Y esa noche se vino a quedar acá al cuarto de servicio. Como un chiquilín chico: que dejara la luz prendida toda la noche y lo fuera a ver a cada media hora.*

La policía ya lo tenía calado a Mateo, e inclusive cayeron por la chacra de Roberto buscando drogas que supuestamente tenía guardadas (terminaron llevando hojas de menta y marcela para analizar en Narcóticos). No tardó demasiado el nuevo flagrante. El 30 de junio de 1982 lo agarraron en el Sorocabana con pastillas Eve–C, usadas para el asma, y que producen una aceleración de los latidos cardíacos. Esa fue la versión de un mozo del Sorocabana, que se la contó a Roberto. Por alguna razón, el cargo fue por suministro de estupefacientes, y el Comunicado Oficial Nº 38 de la Dirección de Información e Inteligencia vinculaba a Mateo, junto a tres veinteañeros, con una pandilla que traficaba marihuana desde Brasil. Nueva interrupción de **Cuerpo y alma** y nueva temporada en el Miguelete, seguida de veinte días en el Vilardebó. Su foto salió en los diarios (los cronistas

1. Bartolomé Mitre 1314.

policiales, como siempre, ignoraban solemnemente de quien estaban hablando, y en **Últimas Noticias** lo catalogaron como uno de los *«cuatro mercaderes del vicio remitidos a la cárcel»* (17/VII/1982).

El escrito con que Ramiro Díez obtuvo nuevamente la excarcelación de Mateo tuvo un tono poco habitual: después de disertar sobre su prestigio y el de El Kinto, presentaba como argumentos *«su valía intelectual, su aporte a la cultura nacional, sus últimos empeños por resurgir, su desprendimiento,* [...]», y concluía muy simplemente: *«es un hombre bueno.»* [DIEZ, 1982]

Ajena a motivos tan nobles, la policía parecía complacerse con llevarlo a pasar una noche que otra en alguna jefatura, cada vez que lo encontraban en el contexto de una razia, por joder nomás. Razones muy parecidas a las que llevaban al grueso de la izquierda a relegarlo, también operaban con respecto a las autoridades para una reacción más violenta. O, en el decir de Rada:

RADA —*El loco no estaba ni ahí de lo que pasaba en el país ni en la tierra ni nada. Y a pesar de que fue un tipo que sufrió mucho, que en la época del proceso le pegaron, le hicieron mucho daño. Le cagaron la vida porque el loco no se quedaba callado, el loco se cagaba en todo. ¿Cómo te puedo decir? ¡La ignorancia de estos pueblos! ¿Cómo vas a tocar a un tipo de esos? ¿Cómo lo vas a meter preso, como vas a querer hacerle preguntas coherentes a un tipo que no tá ni ahí de la política, ni del Fondo Monetario, ni del batllismo? No está ni ahí. Lo que pasa es que, bueno, la policía uruguaya, la policía de estos países —¿cómo te puedo decir?—... No tienen vuelo, no pueden entender eso. Lo que pueden entender es un ladrón que mató a la madre, o un tipo que robó, ¡pero no pueden entender que un tipo entienda que lo que hacen ellos no sirve pa' nada! ¿Entendés que está demás la policía para Mateo? No existe. No existe el orden, para él. Eso son cosas de los países. Mateo no era de un país.*

De sus encuentros con la policía, hubo uno especialmente absurdo y grave.

LOCKHART —*Un día se lo llevaron al pedo. Se lo llevaron por homicidio, fijate vos. Había un viejo sordo en una parada de ómnibus en la calle Paysandú. Vino un tipo y le preguntó algo, y el viejo no le contestó. El tipo creyó que lo estaba jodiendo, le agarró dos trompadas, el viejo se cayó al piso. Los que estaban en la parada lo levantaron y el viejo se fue a la casa. ¿Qué te cuento? Que el viejo se muere en la casa, por el golpe. Y como el tipo ése que le pegó era un tipo que llevaba unos libros abajo del brazo, y correspondía más o menos a la descripción de Mateo, lo fueron a buscar a Mateo. Estaba en una pensión. Se lo llevaron a Homicidios, lo cagaron a patadas. Él decía: «Yo nunca le hice daño a nadie.» Yo recuerdo que él me decía que le dieron picana. Le pegaron en el oído, que yo cuando me lo encontré tenía un oído supurando y todo eso. Cuando estaba llorando para que no le pegaran, entró otro y dijo: «No, dejalo.» Lo dejaron tirado un rato más y lo tiraron pa' fuera. Lo tuvieron detenido un día o algo.*

En ese contexto de persecución fue que Mateo conoció, todavía en 1982, a Renée Mieres. La conoció a través de un sobrino de ella, Yamandú Pintos, que era músico, y que entonces vivía con Renée y sus tres hijas en la casa de ella en la rambla de Malvín, entre Michigan y Amazonas. De a poco las visitas de Mateo a la casa fueron cambiando de objeto: del sobrino a la tía.

RENÉE MIERES —*Y un día quedamos de ir al teatro y no vino a buscarme. Yo dije: «Éste se habrá olvidado.» Entonces después llama un amigo de él y dice: «¿No está Mateo por ahí?» «No.» Había desaparecido Mateo. No se sabía dónde estaba. Al otro día, a las once y media de la noche llama Mateo que estaba sin un peso, y recién lo habían soltado. Lo habían llevado*

*en cana. Una* razzia. *Empezó como una persecución, que lo veían por el Centro y se lo llevaban. Y un día dijo de quedarse en casa, ahí con mi sobrino. Y bueno, yo le dije que sí, que se viniera para casa. Que saliera de la zona céntrica porque ya nos dimos cuenta de que iba a empezar a pasar eso. Y él tenía por costumbre, después de almorzar, se bañaba y ponía a hacer música o a escribir. Y me parecía como que no podía ser aquello que yo estaba escuchando, tan hermoso. Y me puse a pensar: «Un hombre que hace esa música andar así de esa manera, que lo estén llevando en cana, durmiendo en el piso, una cosa imposible...» Bueno, nuestra relación siguió, hasta que, bueno, hablamos con mis hijas que íbamos a vivir juntos. Y empezamos a vivir una época muy linda de pareja.*

ROBERTO SAMPOGNARO —*Un día lo dejé de ver, nunca más supe nada de él. «¿Dónde andará Mateo? Qué raro...» Y un día suena el teléfono. «Holá.» «Sí, habla Mateo.» «Ah, ¿cómo andás? Che, ¿qué te había pasado? ¿Andabas en cana o qué?» «No, en cana no. Venite a 'tal dirección' que te invito a comer.» Entonces caí allá por Malvín. Me mostró el cuarto, con la ventana frente al mar y eso. Estaba hecho un rey, ahí. Lo encontré bárbaro. La mujer lo quería mucho y todo. Se notaba que eran diferentes. Pero él estaba bien ahí. Y estaba componiendo, también.*

RENÉE —*Él estaba todo el tiempo en casa. Me decían que era un hombre que iba a estar siempre en la calle, que no iba a estar nunca conmigo, que no iba a ser compañero... Se dio todo lo contrario, fue un gran compañero, 'tábamos siempre juntos, quería que yo estuviera siempre donde estaba él y tuvimos una época muy linda.*

GALLETTI —*La mejor época de Mateo, te voy a contar, fue cuando vivió con Renée y con las hijas de Renée, ¿viste? Allá en Malvín. Que de ahí le dio un repunte y yo dije: «¡Puta, loco!» ¿Entendés? Había cumplido con una obligación. Eduardo era muy afectivo, cuidaba. Y bueno, puta, con una familia, una señora terrible y con unas botijas... Trabajando en música, escribiendo inclusive. Divino, Eduardo.*

CARLITOS —*Para mí, él sufrió una etapa como de madurez familiar obligatoria. La relación con Renée le dio vida familiar. Porque él siempre estaba en la vuelta, con los músicos, y nunca buscó relacionarse conmigo, le importaba un pito, ¿no? Venía por alguna circunstancia, para que le ayudara, algún apoyito. Renée creo que tuvo mucho que ver en hacerlo reaccionar. Él me empezó a buscar de otra forma, empezó a venir a hablar de cualquier cosa, de fútbol, de la familia, empezó a preocuparse de mis hijos, y qué hacían y qué no hacían... Él empezó a sentir ahí la vida familiar, y le gustaba esto, ¿no?, lo hizo sentir muy bien.*

*Él venía acá seguido, nos pasábamos toda la mañana, a hacer un asadito. Y yo le hacía bajar a tierra, yo le hacía hablar bajito y claro. Nada de hablar que yo tenga que interpretar, no. «Vamos a hablar que yo te entienda qué es lo que me querés decir». Él sabía bajar. Y hablábamos como dos personas normales, todo el día. Después cuando entrábamos los dos* [hace gesto de quien toma una copa], *ahí sí nos castigábamos. Él me decía cosas raras, a ver si lo agarraba, y andábamos ahí a los pelotazos. Pero si no no lo dejaba hablar así. No le gustaba que le dijeran que estaba loco o algo de eso; y entonces, si se ponía medio espeso, yo le largaba un par y él reaccionaba y se portaba bien.*[2]

2. Las locuras que decía Mateo siempre estuvieron en un limbo entre el teatro y una real dificultad de comunicación:
RENÉE. —*Cuando quería se hacía entender muy bien. Que a veces me pongo a pensar si no era por gusto que hacía eso.*

RENÉE MIERES —A él no le gustaba que yo me durmiera cuando él estaba haciendo música, pero se pasaba tantas horas acostado haciendo música que de repente yo me quedaba dormida. De repente me despierto un día: «¿Pero dónde estoy, en Andalucía?» Estaba sentado en la cama de calzoncillos y tocando la guitarra y haciendo música flamenca. Y yo no me atrevía a moverme. Yo decía así: «Me muero. Si voy a buscar el grabador, lo desenrosco. Voy a seguir escuchando.» Y seguía y seguía, seguía. De repente dijo: «¡Te vas a la puta que te parió!» Y dejó la guitarra. Y le digo: «¿Qué te pasó?» «¿Pero te das cuenta? ¡Estos gallegos no me salían de arriba!»

RENÉE —*Cuando nosotros recién nos conocimos Mateo me dijo que si yo quería él dejaba de hacer música y se ponía a trabajar. Incluso, varias veces insistió en eso y yo le dije que no. Yo le dije que un hombre sin cabeza al lado mío no quería. Él estaba haciendo su música, y yo considero que —incluso, lo digo siempre— que el artista necesita el ocio creativo.*

**—¿Cómo era el cotidiano de Mateo?**

RENÉE —*Era un hombre totalmente rutinario. Se levantaba tarde, pero nunca más de las once. Y si yo estaba trabajando, le preguntaba a las chiquilinas si yo le había dejado dicho algo, si no le había dicho algo se iba al almacén, hacía las compras y hacía la comida él, y me esperaba con la comida hecha. Era un ser humano igual a todos, le gustaba una vida de hogar. Se negaba a comer separado de la familia. Siempre quería comer con todos juntos ahí. De tarde, después que limpiábamos la cocina, se bañaba, y entonces se ponía a escribir o a hacer música. Él escribía, escribía, escribía, escribía. Te puedo decir que escribía más que hacía música. Hasta la noche a la hora de la cena. Después de repente escuchábamos música hasta las cuatro de la mañana. El único desorden, digamos, en nuestra vida era ése, ¿no?*

**—¿Qué era lo que más le gustaba, lo que más escuchaba, de lo que más hablaba positivamente?**

RENÉE —*Bueno, nosotros escuchábamos toda música. Teníamos muchos discos de música clásica y escuchábamos mucho. Y admirar, creo que todo el mundo sabe a quién admiraba él: a Rada, a Jaime Roos, a los Fattoruso, a Urbano —que pienso que lo consideraba un hermano, o algo así, ¿no?—. Todo lo que fuera buena música escuchaba. Lo que no era buena música tampoco decía que no era buena música: no la escuchaba. Sobre su propia música no hablaba nada.*

**—Y por ejemplo, ¿sus propios discos, él los escuchaba?**

RENÉE —*No. No los escuchaba. Si yo los escuchaba él se quedaba ahí. Pero él no los escuchaba.*

En esa situación estable y tranquila, Mateo puede poner para fuera todo su empeño creativo, escribiendo obsesivamente, cocinando, dibujando curiosas miniaturas así como una considerable cantidad de mujeres desnudas de formas exuberantes.

RENÉE —*En casa él tenía como un pequeño laboratorio con un fueguito, y mezclaba esencias y hierbas, y hacía perfumes.*

—¿Ricos?

RENÉE —*Ricos, sí. Le encantaba hacer eso. Los tenía ahí en unos frasquitos, y los usábamos.*[3]

A principios del año 83 se sale con un proyecto musical totalmente diferente de todo lo que había hecho anteriormente. **La historia en suite de Guli–Guli** era un ciclo de canciones alrededor de un tema común, algo que los roqueros clasicosos de diez años antes hubieran llamado una «ópera». Guli–Guli era una cotorra, que entre muertes y resurrecciones varias se casó y tuvo hijos con un chancho (los vendió en Tristán Narvaja), escapó del marido disfrazada de colchón, emigró con un «gavioto», ganó la vuelta ciclista, deslumbró a los gauchos con una payada, ayudó a reconciliar a una pareja de pajarillos y estropeó la tarde en una casa pituca tirando una gigantesca pelota de moco sobre las viejas que tomaban el té. Estaba pensada para Mateo solo con su guitarra, sin intervención de ningún otro músico. Fue la primera vez que Mateo volcó en la creación su particular sentido del humor surrealista. Quien no conociera a Mateo podría ver en la **Guli–Guli** una especie de tomadura de pelo del Canto Popular, plagada de milongas, cifras, zambas y chacareras. Los textos contenían referencias a manifestaciones, a «pueblo» y alguna broma con la policía, en medio a episodios que oscilaban entre la escatología infantil[4] y la estética de dibujito animado. Curiosamente, fue con la irreverente **Guli–Guli** —tan ajena a lo que predominaba entonces— que Mateo más actuó en espectáculos de Canto Popular.

En definitiva, las actitudes poco profesionales seguían ahí: Mateo tocaba con frecuencia en el Rancho Chileno[5], donde había estrenado la versión integral de **La historia en suite de Guli–Guli**. Fue invitado, entonces, para las dos presentaciones colectivas destinadas a la grabación en vivo promocional de ese local. En la primera presentación desconcertó al técnico de sonido, y amagando empezar a cantar, hizo una larguísima perorata sobre los fenicios. Cuando finalmente llegó la canción, el carrete de cinta estaba cerca del final y la grabación quedó cortada. Al día siguiente, en la segunda y última oportunidad, Mateo jugó con su propia excentricidad, mirando a los preocupados organizadores y preguntando amenazador: «¿Saben quiénes eran los etruscos?» Después de disfrutar del susto ajeno, grabó correctamente su participación.

Pero ya entonces había una nueva disposición hacia Mateo. Lo que pocos años antes parecía un total desubique a nivel musical y personal, ahora era tolerado como idiosincrasia simpática. Tal vez la capa de humor (novedad en el trabajo de Mateo) propiciara una excusa. O puede ser que el respeto fuera impuesto por una oleada de elogios imposible de ignorar, de parte de unos cuantos nombres prestigiosos e importantes que, acercándose el final de la dictadura, volvieron a incorporarse a la escena local. Otros, bastante más jóvenes, en ese período habían alcanzado la edad de incidir en los hechos y opiniones, y apoyando a Mateo y siendo apoyados por él colaboraron a deshacer esa imagen de «ex–gran músico», sustituyéndola por la de mito viviente, todavía creativo y virtualmente inatacable. Entre esos muchachos estaba el futuro líder de Níquel, Jorge Nasser.

3. *La sensibilidad olfativa de Mateo tiene reflejo en la relativa cantidad de veces en que las palabras «perfume» y «aroma» aparecen en sus letras ('Palomas', 'El blues para el bien mío', 'El boliche', 'Flor de murga', 'Patria', 'Mensaje de abril').*
4. *La versión escrita —seguramente la que se presentó a la censura—, sustituía prudentemente algunas malas palabras que Mateo sí se animaba a cantar. Por ejemplo, donde decía «tiene hombros y cintura y caderas en los costados/y al fondo un culo grandote que se mueve pa' todos lados», cambió «un culo» por «algo».*
5. *El Rancho Chileno era un local en Pocitos (Scosería 2581) donde se hacían peñas de canto popular uruguayo y música chilena, y se vendían vino y empanadas. Era regenteado por Aymará, dúo de música chilena, pero que tenía en su repertorio al 'Príncipe azul'.*

JORGE NASSER —*Cuando yo me empecé a interesar profesionalmente en la música traté ex profeso de trabar conocimiento con él. Yo fui uno de ésos como tantos ahí que pensaba que Mateo era un genio y que todo lo que hacía Mateo 'taba perfecto. Incluso él fue uno de los primeros en darme para delante, ¿viste? Yo estaba viviendo en Buenos Aires. Yo había hecho un trabajo de difusión de la música uruguaya. Un día llegué a la conclusión de que tenía que llevar a Mateo. La cosa era posible, porque él podía quedarse en casa. Marzo del 83. Lo organizamos, y fue en un* pub *que se llamaba Entreacto, donde yo había iniciado mi carrera. Quedaba en el barrio Belgrano. Un* pub *bastante conchetón. Ahí debutó Celeste Carballo. Era un lugar relativamente importante. Yo creo que se hicieron cuatro* shows. *Entonces yo, el primer* show, *toqué el bajo. Yo estaba muy nervioso, me acuerdo. Pah, pa' mí era importantísimo. Yo era muy rudimentario tocando, así que apenas apareció Urbano él no lo pensó dos veces, ¿viste? Urbano estaba viviendo allá, tocando con Rada. Era un trío. ¿Quién fue de percusionista? Creo que el primer día estuvo Cacho Tejera. Y ya en el segundo día Cacho mandó un cambio, ¿viste? Me parece que ya vio que era mucho divague. No sé si vino a tocar todas las veces. Bueno, pero el cuadro era ése.*

En Buenos Aires, Mateo presenta la **Guli–Guli.**

**—¿Cómo lo recibió el público porteño?**

NASSER —*Fue una* élite *mínima, imaginate. Esa* élite *le hizo sentir tan bien a Mateo... Recuerdo que después de la primera tocada hubo una especie de conferencia de prensa, y nos sentamos todos en una mesa larga y todo el mundo atendía a los dichos de Mateo. Y Mateo, imaginate: ¿viste que cuando todo el mundo lo enfocaba y ponían los* spots *encima, era como que se inspiraba más y entraba a decir cosas cada vez más locas? Y estuvo brillante, esa noche. Y los tipos en una actitud así, reverencial. Hubo algo así como de San Mateo en todo el tema, ¿viste? Todo el mundo dijo: «Este tipo es un genio, esto es lo máximo.» Al otro día —bueno, onda Buenos Aires, ¿viste?— dieron vuelta la página y se olvidaron de todo. También a la vez lo tenía en casa. Lo que fue una experiencia fuertísima. Como siempre, como todas las experiencias con Mateo, cuando terminó ya querías que se fuera corriendo. Al final, medio que se quiso cargar a Marta* [la compañera de Nasser], *un día. ¿Viste esa onda de Mateo, que siempre se terminaba cargando a las minas de los otros? Le tuve que parar el carro, ¿viste?*

ALBERTO WOLF —*Bueno, la primera vez que toqué con él fue en la época de la* **Suite de Guli–Guli**. *Estaban por venir Los Olimareños.*[6] *Entonces en ASU*[7] *estaban anunciados Mateo, dos murgas universitarias, Pablo Estramín, dos o tres muchachos que cantaban canciones de Zitarrosa, yo y El Cuarteto de Nos. Mateo estaba casado con Renée. 'Taba gordo y quemado de sol. Y entonces me acuerdo que lo veo ahí y dije: «¡Vo, loco!» «Ah, ¿cómo andás, Flaquito?» «¿No me querés acompañar en un tema, de percusión?» «A ver... ¿Cómo es el tema?» Y toco una cosa ahí. «Pah, me gusta pila, es una onda Richie Havens, 'no sé qué'. Tá, vamo arriba.» Y el recital empezó y era espantoso, era todo pa' trás. Empezaba así: dos guitarras iluminadas y un barbudo diciendo: «¡¡Se acercan!! ¡¡Ya están acá Los Olima!! ¡¡Pronto los verán!! '¡No sé qué no sé cuánto! ¡No sé cuánto que no sé qué!'» Entonces, subieron dos o tres tipos a cantar canciones onda protesta, ¿no? Subió Pablo Estramín. ¡Y sube Mateo con la* **Suite de Guli–Guli!** [canta] *«Ie ie con Guli–Guli», «esta es la historia de Guli–Guli». Bueno, la gente, toda comprometida políticamente, decía: «¿Quién es este viejo loco?» La gente no estaba ni ahí. Y a él ni le molestaba. Él estaba tocando, igual, yo qué sé. Estaba tranquilo, ¿no? Y ahí yo, bueno, subí con él y empezamo a tocar juntos...*

6. Los Olimareños volvieron del exilio en mayo de 1984.
7. Acción Sindical Uruguaya, en José Enrique Rodó 1836.

*Estuvimos tocando como diez, quince minutos, la canción. Era el sueño del pibe logrado, ¿no?*

Entre otras actividades dispersas Renée y Álvaro Salas se acuerdan de una tocada de Mateo y de Álvaro con dos músicos hindúes, con lo cual probablemente ahí era Eduardo el que concretaba su sueño de juventud. No se sabe cómo trabaron conocimiento Mateo y esos músicos, lo más probable es que fuera alguna conexión por el lado de Maharaji. Uno de los dos hindúes tocaba el tabla. El instrumento ya fascinaba a Mateo desde los años 60, cuando había tratado de imitarlo con las congas que aparecen en 'Margaritas rojas' y 'Hombre'. El interés de Mateo por el tabla y las ganas de tocar él mismo la percusión se reanimaron. Pirucho (Homero Diano), un amigo del Barrio Sur cuyo apodo circuló en la canción que compuso con Jaime Roos[8], le fabricaba a Mateo tambores de cerámica con formas diversas, tratando de acercarse al sonido de los tambores hindúes y árabes. Fueron algunos de los instrumentos usados cuando Mateo retomó, a mediados del 83, la grabación de **Cuerpo y alma**, ahora trabajando sobre todo solo, como en su primer disco.

MATEO —*En otras cosas ha sucedido que el músico no va con las ideas que tengo, en fin, falta de tiempo, falta de ensayo. Más bien, ¿sabés qué es?: es un poco la comodidad que te dan los adelantos técnicos. Una grabadora que tiene una consola de ocho canales a mí me tienta. A mí, como siempre me gustó mucho tocar la percusión, además de la guitarra, y tocar el contrabajo, entonces prefiero sonar yo solo.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

DANIEL BÁEZ —*El loco iba armando los arreglos ahí. Llegaba al estudio, siempre grabábamos un tema diario. El loco agarraba la viola y alquilaba y alquilaba y alquilaba, hasta que llegaba a lo que él quería que quedara. Muchas veces venía al otro día y lo repetía, el tema. Porque no llegaba a convencerlo. Y de una forma muy curiosa, porque él nunca se llevaba copia ni escuchaba nada, ni nada. Se iba loco de la vida del estudio; cuando volvía al otro día —ponele, a la semana—, volvía a grabar. Sin haber escuchado más esa base. Eso se le quedaba registrado en la cabeza, ¿no? Cómo era, no sé. Pero efectivamente, cuando tenía que hacer las correcciones, a mi criterio, estaban bien fundamentadas. Siempre grababa la guitarra, sin cantar. Las caritas de Mateo grabando, es impresionante. Se gozaba tanto el loco... Cuando él metía percusiones, las metía después, y bueno, y bajo, y guitarras eléctricas, y voces.*

**—¿Instrumentos de él o...?**

BÁEZ —*Mangueaba. Yo mangueaba también por ahí. Yo mangueaba el bajo a Miguel García, que tenía una yinglera que se llamaba Jingloteca, que está al lado de Sondor. Y tenía un Fender divino, y un equipo Yamaha ambientado, que en la época, ¡aj!, era impresionante. Y después Mateo conseguía una Fender y una Gibson. Él mangueaba e iba gente a hacer el plantón ahí por las dudas que él les vendiera el instrumento, ¿viste?*

**—¿Consumía muchas horas?**

BÁEZ —*No. Y era muy respetuoso del horario, también.*

Marcelo Pereira fue testigo de la última sesión de grabación del fonograma, el 6 de febrero de 1984.

MATEO —*Lo que pasa es que yo tuve una época en que me lancé mucho a la improvisación, a lo que saliera. Pero no dio mucho resultado. Dio un 30% de resultado, y hubo que tirar mucha cosa, mucha cinta grabada de la que se puede usar muy poco. Por eso ahora estoy trabajando de otra manera, y cada vez más todo está super estudiado. Pienso premeditarme en todo...»*

8. 'Pirucho', l: Homero Diano y Jaime Roos, m: Jaime Roos y Hugo Fattoruso.

MARCELO PEREIRA —Es la rigurosa verdad. A lo largo de cuatro horas, Mateo pule una y otra vez la grabación de la voz, los matices, la entonación. Pasa media hora probando diferentes ritmos en la percusión. Willy de León, el técnico de grabación, registra pacientemente las pruebas.[9] Mateo recomienza una y otra vez, medita, ensaya, y finalmente surge EL ritmo. Todos nos damos cuenta. Willy comenta *«este tipo es increíble: parece que está divagando y al final saca esto y te gana, te demuestra que estuvo trabajando todo el tiempo»*. Sigue otra pista de ritmo vocal y finalmente una parte de guitarra solista. Hay una guitarra eléctrica que no aparece. Mateo considera la cosa un rato, toma apuntes, y graba de primera un solo estupendo de guitarra española. Escuchamos todo junto: una pequeña obra de arte. Todos esperamos su opinión. Queda callado. De pronto parece que se despierta: *«Loco ¡qué pasa con el cuadrangular de fútbol? ¿Terminó ya?»* Visto bueno. Mateo se divierte divirtiéndonos. Está conforme, de buen humor. *«Mañana empezamos a mezclar, Willy»*. [PEREIRA, 1984]

En el nuevo disco entraron algunas de las viejas canciones del fallido recital con Lockhart, junto a parte de su producción más reciente.

RENÉE —*«El Airero» era el Jardín Botánico, en el Prado. Era un lugar hermoso y que a él le gustaba mucho visitar, y que muchas veces íbamos a estar de tarde ahí. Incluso cuando teníamos algo serio para hablar, íbamos ahí. 'El airero' se lo hizo al Jardín Botánico.*

**—¿Cómo se dio la coautoría de 'El airero'?**

PIPPO —*Yo hacía mucho tiempo que tenía el sueño, la idea: quería musicalizar algo de Mateo. Y yo le venía pidiendo, un año, dos años, mucho tiempo, le venía pidiendo si no tenía una letra por ahí boyando, que yo tenía ganas de ponerle música. Un día estábamos por ahí en Sondor y me dio la letra, que tengo el manuscrito ahí, que se llamaba 'El airero'. Y la entro a leer y me sucedió algo realmente increíble: yo tenía una melodía, por otro lado, que buscaba concretar con alguna letra que nunca me salió. Y no sé cómo fue que empiezo a leer la letra, y me viene esa melodía. El poema me empieza a cantar a mí en esa melodía. Por ahí me doy cuenta, voy a verificar al instrumento. Y en efecto, era como una cosa para la otra. Yo creo que no fue una composición, fue un encuentro.*[10]

**—¿Cómo se dio esa cosa bastante extraña, de que hay un surco en Cuerpo y alma en el cual Mateo casi no participa?**

PIPPO —*Muy loco. Yo le mostré en un momento la canción y le conté un poco la historia. Se la canté y él me sonrió. Y después él me llamó para grabar esa canción. Y yo, «Bueno, ¿qué querés que haga?» Me dice: «Bueno, grabá la guitarra.» Él dirigió la grabación. Bueno, pensando que él iba a hacer un arreglo, o iba a transformar la música —yo me estaba esperando algo así— en otra cosa. O le iba a dar sus toques. Dice: «Bueno, ahora cantala.» Hizo cantar a Susana Bosch, también. Y cantamos juntos, unísono.*

**—Después, tengo entendido que Mateo registró la canción como siendo de autoría de él solo.**

PIPPO —*Sí.*

**—¿Vos nunca hablaste de eso con él?**

PIPPO —*No. Me parece bárbaro, además, me parece increíble. Me encanta, ¿qué querés que*

9. Daniel Báez había dejado el trabajo en Sondor en diciembre del 83. Willy de León concluyó la grabación y mezcló Cuerpo y alma. La canción que se grabó ese día fue 'El son oro scope'.

10. La melodía de Pippo para 'El airero' posteriormente recibió otra letra, alternativa, grabada para un disco inconcluso de Pippo. La idea original era una versión al portugués de la letra de Mateo por el brasileño Renato Rocha, pero terminó resultando un texto distinto e independiente del original.

*te diga? Porque ¿sabés lo que me da a ver eso? Una cosa como de familia, mismo, ¿no? Nadie se fijaba en esas cosas.*

**—Claro, claro. Tampoco puso tu nombre en la tapa del disco.**

PIPPO —*Para nada. ¡Me parece bárbaro! Me parece increíble, ¿vos sabés? ¡Es increíble! Él vivía rompiendo los esquemas, ¿no?*

Los esquemas también fueron rotos con respecto a Buscaglia, ya que la vieja coautoría 'Si vieras' (del tiempo de **Horama**) apareció resucitada en **Cuerpo y alma** a nombre, exclusivamente, de Mateo. La mezcla de genialidad, locura y carisma le valían a Mateo el perdón por cualquier cosa.

Todavía en el primer semestre del 83, Mateo conoció a un nuevo percusionista, para uno de sus tradicionales períodos de peloteo intensivo.

WALTER «NEGO» HAEDO —*Aprendí toda una cantidad de cosas muy lindas con Eduardo, así: sus toques de percusión, aparte, digamos, de tocar impresionantemente la guitarra. Y charlas muy lindas también, de él.*

FERNANDO CABRERA —*Con Baldío, nosotros llegábamos a grabar y él recién terminaba, o viceversa. Nos cruzábamos en los pasillos, nos quedábamos a la grabación del otro, a ver, y a chusmear, yo qué sé, ¿no?*[11] *Y recuerdo que ahí lo conocí al Nego. Era muy jovencito, y Mateo lo traía como encantado, como que lo presentaba, ¿viste? «Escuchen a éste», una onda así. Me acuerdo de Mateo metiendo bajo en un tema, tocando el bajo de una forma rarísima, que no es precisamente de bajista. Me acuerdo del tema 'María', que me conmocionaba, me volvía loco. Y me acuerdo de María también, que existía en lo real. Una bellísima mujer. Bellísima.*

**Cuerpo y alma** se edita finalmente en marzo de 1984, a tres años de empezado, ocho años después del fonograma anterior de Mateo. La receptividad del público no fue buena.[12] El mismo Mateo no valoró demasiado los resultados, que aparentemente quedaron lejos de su intención. Lo recuerdo, por ejemplo, durante la grabación de **La mosca** usándolo como ejemplo de lo que *no* quería como sonido.

JORGE SCHELLEMBERG —*Me acuerdo cuando salió* ***Cuerpo y alma****: fuimos a tomar una grapa juntos, me invitó él. Y yo le hablaba que me había convulsionado el disco ése. Y le dije lo que me había impactado, por ejemplo, el tema 'El boliche', ¿no? Y él me dijo que no había logrado lo que quería en ese tema. Había quedado demasiado contenido, demasiado enmarcado el tema. Que él pretendía hacerlo mucho más libre.*

La repercusión en el ambiente cultural fue harto superior a la de **Mateo y Trasante**. **Cuerpo y alma** debe ser su fonograma más unánimemente reconocido después de **Mateo solo bien se lame**. Recuerdo que 'El boliche' pasó a integrar, como ejemplo positivo, los

11. El largaduración de Baldío, el grupo que integraba y lideraba entonces Fernando Cabrera, se grabó entre enero y julio de 1983.

12. Los datos de ventas disponibles con respecto a los fonogramas de Mateo revelan el total de ventas de **Cuerpo y alma** hasta X/91, con un agujero de 18 meses equivalente al período IV/89–IX/90. En los períodos cubiertos, el fonograma vendió un total de 398 ejemplares (294 casetes, 104 discos). Si en esos tres semestres sobre los que no hay datos se hubiera mantenido el promedio de ventas de los dos semestres anteriores, el total no ascendería a más de 410 ejemplares. Es una cifra baja, pero no excepcionalmente baja tratándose de un músico más «de prestigio» que «comercial». Tomando en cuenta que en ese período las ventas de fonogramas en general bajaron mucho con respecto a la mitad de la década del 70, se puede considerar a **Cuerpo y alma** en una categoría de ventas más o menos equivalente a la de **Mateo y Trasante**.

cursos de Jorge Lazaroff. 'Nombre de bienes' parece haber sido una canción especialmente marcante en las vidas de algunos músicos.

NASSER —*A mí me parece que* **Cuerpo y alma** *es la obra más completa de Mateo. Aparte que 'Nombre de bienes' es uno de los temas que a mí me impactó. Creo que es uno de los temas de mi vida, de mi carrera, que me enseñó mil cosas, ¿viste? Me enseñó a ver el candombe como yo lo quería ver.*

Recuerdo que Alberto Wolf también definió 'Nombre de bienes' como una de las canciones de su vida, cuando la presentó en la primera función del espectáculo **Los Cuatro Reales**[13], Jaime Roos la cantaba en los bailes de Repique en 1984 y La Escuelita lo grabó posteriormente. De esa canción originalísima en su aire de alabanza védica salieron los títulos de un artículo periodístico ('Salúdenlo', de Jaime Roos), de una canción homenaje ('Saludenló', de Mariana Ingold) y del libro que sacaría Ediciones de Uno recopilando textos de Mateo (**Como un señor del tiempo**); y de ahí son los versos citados en otra canción homenaje, 'Luna de lunes', de Claudio Taddei.

LUIS RESTUCCIA —*Mateo no está loco. Y en todo caso, si lo está, mejor un loco con talento que muchos mediocres cuerdos.*

*Después de casi una década de no editar nada, aún convaleciente y con cicatrices de tiempos muy duros, Eduardo Mateo —uno de los más grandes creadores uruguayos— vuelve con Cuerpo y alma (con alma y vida también), para demostrar que su fibra y su aliento expresivo todavía son capaces de procrear joyas de loca y vibrante lucidez* [...] [RESTUCCIA, 1984]

JAIME ROOS —*El hombre que es considerado por los que no se animan a ser sus detractores como un «precursor» más (aburrido eso de precursor) se vengó no sé de quién con este disco. Para empezar destila amor, comprensión y piedad, ¡en esta época! Por si fuera poco su canto, sus ritmos, sus armonías y sus letras son NUEVOS.* [...] *visto y considerando que en cierta forma debo escribir algo, anoto que Mateo nos da trozos de belleza pura en sus canciones.*

[...] *Continuando con el informe, dado su sonido netamente tercermundista, ideológicamente incuestionable (a pesar de que él nunca se dedicó a denunciar la situación del pueblo, ni de él mismo), es difícil de escuchar por el gran público, acostumbrado a un sonido más estándar y clisé. Mateo, además, no es lo que se dice un arreglador, no es ese su punto fuerte. Arma los temas para pocos instrumentos. Algún fanático como yo agregará: no precisa más.*

[...] *John Lennon dijo una vez: «Antes de Elvis la Nada». Y otro día agregó: «Se murió y se fue al Infierno». De Mateo, salvando distancias, con humildad y respeto, dejando aparte nuestro folclore urbano y campero, digo: «Antes de Mateo (1966), la Nada». Y agrego que se está abriendo camino, velozmente, hacia el Paraíso de los músicos.* [ROOS, 1984]

13. Wolf, Mauricio Ubal, Santiago Tavella y Javier Silvera, estrenado el X/1991 en el Teatro Circular.

# 20
# El retorno de los brujos

No se sabe cuánto llegó Mateo a profundizarse en las filosofías orientales con que tenía tantas identidades. Pero una vez le comentó a Renée que se había apartado de Maharaji porque el gurú le quería dejar la cabeza en blanco, y eso no iba con él. Mateo rechazó el camino del despojamiento del yo para alcanzar la iluminación, y cambió la trascendencia de su alma por preocupaciones más inmediatas y métodos menos duros. Se entró a mostrar cada vez más incompatible con los atributos usados para describir el *satori* (la iluminación).

MATEO —*Yo le tengo terror al vacío. Y también le tengo terror a la soledad.* [FORLÁN, 1988b]

Ya no hay noticia de que haya practicado posiciones yóguicas de meditación en los 80. Tampoco quedaban rasgos de la búsqueda ansiosa de su propia esencia, que imperara en tiempos de **Mateo solo bien se lame**.

NELSON CAULA —**¿Conforme, Eduardo, con esta etapa en la que estás?**
MATEO —*Sí, estoy conforme en un sentido. En el otro sentido, aún no.*
CAULA —**¿Cuál es uno y otro sentido?**
MATEO —*Bueno, en un sentido, en el sentido artístico, ¿no?, y en mi preocupación, y en cuestiones de estar moviéndose, y de ensayos y por lo tanto de aprendizaje, está todo fenómeno, bárbaro. Lo que discrepo un poco es la falta de platita.* [CAULA, 1987]

Mateo seguía buscando algún camino para la superación de la dimensión cotidiana, y si ahora sus preocupaciones eran materialistas, las nuevas soluciones no eran necesariamente menos espirituales. Desde los tiempos de **La Escalera** (1975), lo afectaba una visión mágica de elementos científicos. En esa época, habló del proyecto de una comedia musical, llamada **El Hermano**, que tendría por tema «*la relación perfecta entre los seres humanos, a través del amor y que se traduce por un símbolo, el átomo*»[1]. Mateo encontró varias razones

1. **El País**, 2/III/1975. Tampoco ahí estaba ajeno al orientalismo, ya que fue moneda corriente en la difusión oc-

para entusiasmarse con el libro **El retorno de los brujos**, de Louis Pauwels y Jacques Bergier[2]. Su tesis fundamental (llamada «realismo fantástico») es que la noción cotidiana de la «realidad», que procede del racionalismo, del positivismo y del cartesianismo, rasgos predominantes a partir del denominado «siglo de las luces», es inadmisible si se toman en cuenta una cantidad de hechos supuestamente comprobados. Pauwels (que es la primera persona narradora del libro) dice negar las formas baratas de ocultismo, esoterismo y misticismo, y se apoya en la física relativista, en la mecánica cuántica, en la parasicología, en los conocimientos de antiguas civilizaciones, en la documentación de hechos inexplicados (como los platillos voladores, la construcción de las pirámides o las estatuas gigantes de la Isla de Pascua), en las intuiciones de escritores de ficción y en técnicas de meditación, para proponer una revisión de la ética, de la historia, de la investigación técnica, y en última instancia, de la propia especie humana en sus rasgos biológicos y mentales.

Algo de charlatanería tiene el libro de Pauwels y Bergier, que se sirve, como tanta literatura sensacionalista, del método de citas distorsionadas o parciales a fuentes no totalmente explicitadas y poco accesibles al lector común (con la vieja excusa de que «*Para no hacernos pesados, hemos evitado multiplicar las referencias, las notas al pie de las páginas, las indicaciones bibliográficas, etc.*» [PAUWELS & BERGIER, 1970, p. 23]). Pero es tan abrumadora la cantidad de información, y tan hábiles son los autores en armarse de antemano la propia defensa[3], que aun el espíritu más escéptico se tiene que impresionar con por lo menos algunas de las 535 páginas de la obra.

Mateo, para empezar, pudo tener en **El retorno de los brujos** la comodísima sensación de encontrar una justificación «docta» de algunas de sus intuiciones y preferencias. Encontraba la alusión no depreciativa al consumo de drogas (a partir de experimentos con sedantes y ácido lisérgico) que podrían, eventualmente, «*protegernos contra la permeabilidad excesiva de nuestro sistema nervioso y permitirnos ejercitar en toda ocasión una inteligencia objetiva*» (p. 533). El libro, en diversos momentos, presenta una valorización de la intuición artística, inclusive de cierta forma de expresión irracionalista, incoherente o agramatical (v. pp. 169–171, y acordarse de que Pauwels era amigo de André Breton). Sin conocer a Joyce, a Carroll y a los concretistas, y sin comprender profundamente (por razones idiomáticas) las letras de Cactano y de Lennon, a Mateo le habrán parecido novedosas y sugerentes las propuestas del ficticio profesor Kreyssler (p. 169) con respecto a la invención de los propios criterios lingüísticos por parte del pensador amplio.

JAIME ROOS —**Escuchame una cosa: yo vi que vos empleás un verbo, «airece», en cierto momento en una de tus canciones[4]. Entonces es un verbo que viene de «aire», ¿no?**
MATEO —*Sí.*
JAIME —**No existe el verbo ése. Vos lo inventás.**
MATEO — *Yo lo invento.*
JAIME —**Y hay un cuento de Borges en que habla precisamente de un idioma donde se**

cidental del tantrismo la analogía entre el mandala y el modelo atómico de Rutherford.

2. PAUWELS & BERGIER, 1970.
3. «[...] *no hemos tenido tiempo ni medios de llevar hasta el final nuestra exploración. Sólo podemos inspirar hipótesis y trazar bocetos de las vías de comunicación entre diversos dominios que, por ahora, sigue siendo tierra prohibida, en lo que sólo hemos podido permitirnos breves estancias. Cuando hayan sido mejor explorados, sin duda se advertirá que muchas de nuestras palabras eran delirantes, como los relatos de Marco Polo. Es un riesgo que corremos de buen grado. «Había muchas tonterías en el libraco de Pauwels y Bergier.» Esto es lo que dirán. Pero si este libro ha servido para alentar el deseo de explorar más de cerca, habremos logrado nuestro propósito.*» [id., p. 23]
4. 'El son oro scope'. En uno de los bocetos para esa letra, Mateo usaba la palabra «solece».

habla nada más que con verbos. Por ejemplo, en vez de decir «salir la luna» se dice «lunea».[5]

MATEO —*Y eso... Yo no lo leí.*

JAIME —¿Nunca lo leíste? Entonces llegaste a la misma conclusión que él. Yo me preguntaba si vos habías leído eso, porque cuando vi ese «airece»...

MATEO —*Tá bárbaro. Yo no lo leí.*

JAIME —A mí me pareció muy extraño. A parte me parece un verbo fantástico.

MATEO —*Ahora, yo te voy a decir algo que me tenés que entender. Mirá que esto es increíble: cualquier palabra en un lugar es un verbo. Cualquier, cualquier palabra: «botella»...*

JAIME —¿Por qué «botella» es un verbo?

MATEO —*Y, porque me embotello. Porque se embotellece. Y no hay más remedio. Si hay que inventarlo, se inventa.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

También parecen haberle entusiasmado los capítulos dedicados a la alquimia. No se le conoce a Mateo otra práctica de la química que la elaboración de sus perfumes y ricos platos culinarios, pero de todas formas indagaba.

LOCKHART —*A él le gustaba mucho la alquimia, ¿sabés? Un día me propuso: «Loco, decime una cosa: ¿en el aire existe mercurio?» Yo le decía: «Claro, en proporciones, pero está.» «Entonces decime una cosa: vos que siempre me hablás que hay que laburar y hacer algo: si en el aire hay mercurio, ¿no podemos encontrar una forma para extraer el mercurio del aire? No importa, si vos querés verlo de tu manera de ver las cosas, hacemos termómetros y los vendemos en Tristán Narvaja»*, decía.

Habiendo sido por un período bastante deplorable una «sobra» en la esquematización de las ideologías en izquierda y derecha, Mateo se habrá sentido muy a gusto con el desprecio de Pauwels y Bergier por esa dicotomía. Al mismo tiempo, su fascinación por la ciencia–ficción[6] era valorizada, siendo el género vindicado como componiendo una «*Odisea de nuestro siglo*» (p. 403).

PAUWELS —*Es la única manera de hacer circular ciertas verdades no admitidas por la filosofía oficial. Como en todo período prerrevolucionario, los pensamientos del porvenir se publican bajo un disfraz. Las cubiertas de una obra de ciencia–ficción: he aquí el disfraz de 1960.* [id., p. 462, n. 1][7]

El siguiente pasaje parecería abrir las puertas o defender toda la próxima etapa creativa de Mateo:

PAUWELS —*El 16 de setiembre de 1959, a las 22 h. 2 m., las radios de todos los países anunciaron que, por vez primera, un cohete lanzado desde la Tierra acababa de llegar a la Luna.* [...] *Salí al jardín a contemplar la Luna brillante, el Mar de la Serenidad en el que descansaban desde hacía unos segundos los restos del cohete. El jardinero también había salido. «Es*

5. En verdad, «lunecer» o «lunar». El cuento es 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', en **Ficciones**, 1944 (BORGES, 1989, p. 435).

6. GABAY —¿Y qué leés?
MATEO —*A mí me gusta mucho la ficción y más ahora que estoy con esto de la Máquina del Tiempo. La M. del T. sale de ahí, de esa gente: Pauwels (que es un MISTERIÓLOGO), Kafka, Asimov, Bradbury.* [GABAY, 1983]

7. MATEO —*Mi último disco* [**Mal tiempo sobre alchemia**, de 1987] *está basado en mis lecturas de Asimov, Kafka, Powell* [Pauwels]. *Escritores vinculados a la ciencia ficción y la fantaciencia. Yo soy un traductor de estos libros en clave que nos mandan del norte. Entonces yo, al traducir esas claves, em medio se pone medio raro* (**sonríe con picardía**). [FORLÁN, 1988a]

*tan hermoso como los Evangelios, señor...» Daba espontáneamente a la cosa su verdadera grandeza, colocaba el acontecimiento en su dimensión. Y me sentí muy cerca de aquel hombre, de todos los hombres sencillos que alzaban la vista al cielo en aquel minuto, dispuestos a maravillarse y a sentir una enorme y confusa emoción. «¡Dichoso el hombre que pierda la cabeza, pues la encontrará en el Cielo!» Al mismo tiempo, me sentía extraordinariamente alejado de las gentes de mi ambiente, de todos los escritores, filósofos y artistas que se hurtan a tales entusiasmos bajo el pretexto de lucidez y de defensa del humanismo. Mi amigo Jean Dutourd, notable escritor enamorado de Stendhal, me había dicho unos días antes: «Bueno, toquemos con los pies en el suelo y no nos dejemos distraer por esos trenes eléctricos para adultos.» Otro amigo muy querido, Jean Giono, a quien fui a visitar a Manosque, me había explicado que, al pasar por Colmar-les-Alpes un domingo por la mañana, vio al capitán de los gendarmes y al cura jugando a los bolos en el atrio de la iglesia. «Mientras haya curas y capitanes de gendarmes que jueguen a los bolos, tendremos felicidad en la Tierra y estaremos mejor en ella que en la Luna...» Sí; todos mis amigos eran burgueses atrasados en un mundo en que los hombres, solicitados por inmensos proyectos a escala del cosmos, empiezan a sentirse obreros en la Tierra. «¡Quedémonos en tierra!», decían. Reaccionaban como los tejedores en Lyon cuando se descubrió el telar mecánico: temían perder su empleo. En la era que comienza, mis amigos escritores sienten que las perspectivas sociales, morales, políticas y filosóficas de la literatura humanista, de la novela psicológica, parecerán de pronto insignificantes. El gran efecto de la literatura llamada moderna es que nos impide ser realmente modernos. En vano se empeñan en hacer creer que «escriben para todo el mundo». Sienten que se acerca el tiempo en que el espíritu de las masas experimentará la atracción de los grandes mitos, de los proyectos de formidables aventuras, y que, si siguen escribiendo sus historietas «humanas», engañarán a las gentes con hechos falsos en vez de contarles ficciones verdaderas.* [id., pp. 395–6]

Bajo ese modo de ver las cosas se explica el tierno y *naïf* comentario–homenaje de Mateo a los que «desde el Norte» llegaron a la luna ('Cuatro viajes'), tan apto a hacer rechinar a quienes no admiten una referencia positiva a los Estados Unidos «oficiales». El no–humanismo de la mayoría de las canciones de Mateo después de **Cuerpo y alma** puede dejar de ser visto como evasión o alienación, asumiéndose (por lo menos para Mateo) como visión vanguardista y revolucionaria, relegando la dimensión política y cotidiana a un plano irrelevante.

MAURICIO ALMADA —**¿Te gusta imaginarte qué es lo que va a pasar sobre la Tierra, por ejemplo, dentro de cincuenta años, cien años, doscientos años? ¿Te gusta imaginar, pensar cosas del futuro?**
MATEO —*Claro. Pienso que se me obliga.*
ALMADA —**¿Y qué cosas imaginás del futuro?**
MATEO —*Uh, pero eso es muy largo, qué sé yo. Pienso que la raza humana se va a sensibilizar de tal forma que se va a poder curar, por ejemplo, por el color, por el sonido. Es decir, se va a poder curar a través de la sensibilidad. Bueno, esto no es una precognición mía, ¿no?, es una precognición de Pauwels y de algunos otros.*
GUSTAVO REY —**¿Creés, Eduardo, que a lo largo de todos estos años las personas se han vuelto cada vez menos sensibles?**
MATEO —*No. Por el contrario. Yo te puedo asegurar que no. Voy por un camino por el cual la experiencia me enseña totalmente lo contrario.*
[...]
REY —**¿Te adaptás a los cambios con facilidad?**
MATEO —*Sí.* [ALMADA & REY, 1986]

Con el supuesto respaldo de Pauli y de Jung, Pauwels y Bergier defienden la posibilidad de «*relaciones sin causa*» entre «*acontecimientos independientes entre sí*» (p. 266). Esto último implica, en forma más intelectualizada, un rasgo del pensamiento de Mateo que se puede definir como «mágico». A Mateo le concernía la «magia» en todas las acepciones del término.

MATEO —*Siempre busco la inspiración. Pero debe andar con seguridad la magia alrededor mío, para que yo me acuerde tanto de ella. Tiene que ser así. Si no no me podría acordar tanto de la magia.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

Hay una característica —probablemente universal— del pensamiento mágico que consiste en la atribución de poder al signo. Cuando el brujo pincha el muñequito que representa (significa) a Fulano, se supone que ese acto propicia un daño a Fulano. De la misma manera a Drácula se le puede prender fuego con una cruz (símbolo del cristianismo y expresión del Bien). Para algunos místicos hebreos, los textos sacros, además de «querer decir» cosas importantes, emanan ellos mismos la «divinidad» (e inclusive los alfabetos como el hebreo o el sánscrito fueron considerados por los respectivos usuarios como de origen divino). La cábala incluye toda suerte de manipulaciones en los textos sacros, que corresponden (las manipulaciones y permutaciones) a una profundización, no meramente en la idea de Dios, sino en la esencia misma de Dios y de la creación. De la misma manera, un mantra no es traducible, puesto que el sonido de las palabras es tan divino como su sentido. Los *dharanis* budistas japoneses están repletos de sílabas inconexas, que son en realidad supervivencia de textos originales sánscritos y chinos, más mágicos en el representamen (la fonética) que en el significado. Para el Hare Krishna repetir el nombre de Dios millones de veces es una forma de liberarse, y lo mismo con el nombre de Kwanzeon Bosatsu para los adeptos del Santo Sendero budista. Algunos aborígenes australianos, así como los egipcios antiguos y otras etnias, conservaban ocultos sus nombres verdaderos para evitar el mal uso que de ellos pudiesen hacer las personas que, al dominar el nombre, dominarían el poseedor del nombre. Es una forma de pensar que empieza a perder terreno en la medida que avanza una concepción semiótica (que sin ese nombre, andaba bastante adelantada ya por la edad media, y que vendría a corporificarse en el abandono del latín por los luteranos, por ejemplo). Sobrevive, actualmente, entre los resabios de magia —en sentido estricto— conservados por nuestra sociedad (las llamadas «supersticiones»). Aparece, también, en la locura (o será que visiones tan distintas de lo «razonable», fuera de contextos que las avalen socialmente, son justamente buena parte de lo que se llama locura).

En Mateo, la identificación del símbolo con la esencia se arraiga en algún momento entre la grabación de **Mateo y Trasante** y el año 1983.

JAIME ROOS —**Te decía que uno de mis temas preferidos es 'José'. Pa' mí ese tema es impresionante. ¿Qué opinás vos de esa canción? No sé, ¿es una canción que te gusta, o que no te gusta o que...?**

MATEO —*Me gusta.*

JAIME —**Y el trabajo de Luis** [Sosa] **ahí, específicamente, es increíble.**

MATEO —*Sí, es tremendo. Ahora, a los sentidos de las letras, ahora soy más maduro y cuido el signo, o mejor dicho, el símbolo, ¿no?, el sentido de la letra. Porque, por ejemplo, al sentido de 'José' le tengo miedo, y ojalá que no le toque a nadie, ¿viste?*

JAIME —**¿Te parece que 'José' era ofensivo?**

MATEO —*No, no es ofensivo. No, no. Es triste. Es un estilo de soledad. Yo no compongo más así. Si se me ocurren cosas así las desecho de mi cabeza.*

JAIME —¿Por qué? ¿No te gusta hablar de eso a la gente?
MATEO —*No, es que he aprendido que a la gente no le puedo dar nada. Porque el poeta se dice a sí mismo.*
JAIME —¿Entonces por qué evitás el bajón en tus canciones —por decir de alguna forma—?
MATEO —*Para mensajear alegría y optimismo. ¿Viste?*
JAIME —¿No tiene sentido para vos dar un mensaje de tristeza, aunque vos te sientas bien en ese momento?
MATEO —*Según, según, según. Un mensaje de tristeza para avisar, por ejemplo, como un signo de aviso, «Miren lo que está sucediendo aquí. Ojo: guarda con lo que está pasando acá. Tengamos cuidado, ayudemos», algo así.*
JAIME —¿Porque si no, no?
MATEO —*¿Viste? No, si no, no. Porque José se va, tiene una cita con una chica, está enamorado, se compró zapatos nuevos. Se quedó de verla en un bar, fue al bar y la mina lo plantó y se tuvo que volver con una rosa blanca. ¡Y es tremendo, no se lo deseo a nadie! Y tengo miedo de que me suceda a mí, ¿viste? Porque si el poeta se dice a sí mismo...*
[...] *Y con 'Canto a los soles', es otro tema, loco, que le tengo terror.*
JAIME —Es un tema muy fuerte.
MATEO —*Es fuertísimo. ¿Te das cuenta? «Oh, la soledad encumbrada de espanto». Ojalá que la providencia me entienda, ¿viste?, que lo que yo quiero decir ahí, lo que quiero dejar, lo que quiero constatar, es que no, por favor, no quiero la soledad, quiero estar siempre rodeado de amigos como vos, Jaime, como vos, Mario* [Marotta], *como los Fatto, como el Pippo... ¿Me entendés? Y de chicas. Que nunca, por Dios, por favor, que nunca me falte el amor de una chica.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

Mateo creía que la referencia a un hecho temible podía causar ese hecho.[8] Cosa rarísima era verlo quejarse de algo, hablar mal de alguien, recordar momentos y cosas feas. Él no tuvo problema en echar del estudio a todos los músicos de Barcarola en aquella famosa sesión para **Cuerpo y alma**, pero hablar de eso, jamás. El problema no era tanto tirar mala onda, sino referirse a ella.

RENÉE —*Más allá de que hubiera un músico mediocre o malo, jamás se le oía un comentario adverso hacia ese músico, ¿no? Incluso con músicos que yo sabía que él había tenido problemas no se lo podía comentar, como que no lo sabía. No podía trascender a mí, eso. Era solamente de él. Y si trascendía a mí él ya se ponía en parte defensora de ese músico. Porque él incluso te decía que él amaba a todo el mundo. Era una cosa que él lo repetía mucho, eso.*

Cuando Mateo tenía que recriminar a alguien, o explicar a un tercero por qué tenía lío con ese alguien, podía recurrir a los procedimientos más retorcidos, y dar vueltas y más vueltas, como en la historia de la llave de Pippo (ver p. 248). Pensándolo bien, ese rasgo puede haber influido en la visible incomodidad que sentía Mateo cuando cantaba 'Corazones solitarios' de Mariana Ingold (su única participación complicada en **Todo depende**, de Mariana, contrastando con la buena onda, lisura y profesionalismo con que hizo todo lo demás en ese disco [ver pp. 243-244]).

8. Algunos años después, cuando se editó un libro con textos suyos (MATEO, 1988), Mateo hizo trampa y alteró algunas letras: en 'Yulelé' «cuando lleguen morirán» quedó como «cuando lleguen bailarán»; en 'Uh, qué macana' «sabes bien que muero pensando en ti» se convirtió en «sabes bien que vivo pensando en ti»; en 'Jacinta' «me voy muriendo» pasó a ser «te voy sintiendo».

Si la palabra trasciende lo comunicativo y tiene poderes, es perfectamente razonable aplicar a las letras de canciones el principio de las permutaciones cabalísticas.

JAIME —¿Cómo hace Mateo para hacer sus letras?
MATEO —*¿Por qué me preguntás eso?*
JAIME —Porque para mí es algo importante. Porque a mí me gustan mucho tus letras y me parece, literariamente —disculpá que estés aquí—, pero a mí me parecen brillantes. Me doy cuenta que hay una técnica para hacerlas. Tiene que haber una técnica para ello. Por más que sea una técnica espontánea y completamente personal. Entonces capaz que no me lo respondés, o que no me lo sabés responder, pero yo quiero saber si existe alguna técnica determinada para ello. ¿Cómo surgen esas letras? ¿Primero hacés la letra y después le ponés la música? ¿Primero hacés la música, después ponés la letra? Por ejemplo, ¿no?
MATEO —*Por ejemplo, a ti te llama la atención 'El son horóscopo'* ['El son oro scope'].
JAIME —Todas las letras. De la primera hasta la última. Para mí todas tienen algo que las unifica en su manera de construcción.
MATEO —*Bueno, porque hay dos estilos. Hay un estilo sencillo y simple, romántico, ¿no?*
JAIME —Como el de 'Jacinta', por ejemplo.
MATEO —*Como el de 'Jacinta', como ese tema que te gusta mucho a vos, 'Sueño otoñal'... ¿No? Es una cuestión de vocación, ¿entendés? De reminiscencia fuerte. Nada más. Lo que pasa es que a mí, el otoño... Sinceramente, digo, a vos, Mario, a vos, Jaime: ¿qué opinás del otoño? El otoño es algo increíble. Nada más.*
JAIME —¿Cómo se hizo la letra de 'Sueño otoñal'? ¿'Taba la música hecha primero?
MATEO —*No, todo junto.*
JAIME —¿Dándole vuelta sobre frases musicales y dejando que saliera la palabra que saliera?
MATEO —*Claro. Es una idea de un estado de exaltación, así, repentino, en la puerta de casa.*
JAIME —¿Y en 'El son oro scope', por ejemplo?
MATEO —*Bueno, 'El son oro scope' es la otra, ¿me entendés? Pero lo aprendí de Pauwels y de Borges.*
JAIME —¿Cuál es la otra?
MATEO —*Los dos. Aprendí de los dos el juego de la cábala en la palabra. Y el juego de la cábala en la palabra es la descomposición de la palabra.* [...] *Bueno, la cábala se refiere a que cada palabra tiene un sentido universal. Chau. O sea, cada palabra, todas las palabras quieren decir el universo.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

MATEO —*Yo le llamo cábala porque las palabras se descomponen, las palabras tienen una providencia, se pronuncian de una forma y luego se transforman pero más o menos suenan parecido. Hay un tema «Cuerpo y alma» que trato de trasmitir, por la poesía, la cábala que hay entre el cuerpo y el alma. Son palabras parecidas... «...llama el alma y canta...»* [DA SILVEIRA, 1984a]

Pero más que en los procedimientos de los místicos hebreos, lo de Mateo me hace pensar en las sociedades a que se refiere Lévi-Strauss a propósito de los ritos de iniciación, en las que conceptos como el nacimiento y la muerte «*ofrecen la materia de una conceptualización rica y variada, en la medida en que un conocimiento científico vuelto hacia el rendimiento práctico —que les falta— no ha despojado a estas nociones (y a tantas otras) de la mayor parte de un sentido que trasciende la distinción de lo real y de lo imaginario: sentido pleno del que no sabemos, apenas, más que evocar el fantasma en la escena reducida del lenguaje figura-*

*do. Lo que se nos manifiesta, pues, como enviscamiento es la señal de un pensamiento que se toma muy en serio las palabras de que se vale, siendo que, en circunstancias comparables, no se trata para nosotros más que de 'juegos' de palabras.»*[9]

Para Mateo, hacer música (especialmente en forma colectiva) tenía un sentido ritual. Un ritual que puede incidir en los que escuchan, pero activo sobre todo para los que hacen. Tanto es así que, concediendo enorme importancia a las letras, no se preocupaba demasiado que se le entendieran, tanto en vivo como en sus discos. Él no estaba necesariamente comunicando: estaba profiriendo.

Ese rasgo ritual era difícil de captar en la práctica, ya que la práctica mágica en Mateo no tenía nada que ver con la solemnidad católica que es el modelo de ritual religioso que predomina entre nosotros. En Mateo lo prosaico o lo lúdico no siempre se oponían a lo mágico o lo trascendente. Sus juegos eran siempre juegos, pero sin dejar de ser una cosa muy seria. Para quienes estaban alrededor de él, sus actitudes podían ser desconcertantes: se podía reír de los aires místicos u ofenderse de lo que sentía como irreverencia.

RENÉE —*Contó que cuando grabaron con Jaime 'Victoria Abaracón', que habían prendido velas para hacerle un ambiente ahí medio místico. Y a él le causó mucha gracia que hubieran hecho eso.*

En los ensayos, Mateo dejaba la sangre, generalmente mucho más que en las actuaciones en vivo, donde rara vez sentía que podía compartir con el público la búsqueda y la intensidad que vivía con los músicos. Pasaba con frecuencia que los músicos concurrieran al ensayo con la predisposición muy normal y profesional de aprender sus partes y ejecutarlas correctamente, sin grandes trascendencias, y la diferencia terminaba generando broncas, enojos o rupturas, sin que se entendiera muy bien el cómo y el porqué. Por supuesto que su comportamiento respondía también a la pasión que sentía por la música, y a cierto discreto didactismo zen, y ya en tiempos de El Kinto puteó al adolescente Urbano por errar una nota en un ensayo (ver pp. 66-67), y años después a Vera Sienra por rendirse ante una enfermedad (p. 149). Pero ya en el dúo con Trasante se manifestaba claramente la «parte mística de la música» (ver p. 158). Preparando **La Máquina del Tiempo** del Anglo (1984), Mateo recriminó a Jaime Roos porque había bostezado en un ensayo anterior. Antes de la **Máquina del Templo del Sol** (1986) se peleó con Mariana Ingold porque mató un mosquito durante un ensayo, y llegó a echarla (provisoriamente) del proyecto porque había faltado a un ensayo anterior debido a un dolor de muela. En la preparación de un recital no realizado, con Los Terapeutas y Fernando Cabrera (1990), la víctima fue Alberto Wolf:

ALBERTO WOLF —*A mí me insultó horriblemente, una vez. Me acuerdo que yo quedé quebrado, así, hasta las patas, ¿viste? Me había pasado un tema que yo no conocía, un tema nuevo. Fijate, lo escuché, estaba tomando un té. Me dice: «Hacé esta voz que hice yo.» Y empecé a cantar. «¡No, loco, pero tenés un zapallo en la oreja! ¡¿No te das cuenta?! '¡Que no sé qué no sé cuánto!', ¡que estás equivocado, que estás cantando todo mal!» «Mateo, la escuché una vez...» «¡¿Y a mí qué me importa?!», no sé qué. Entonces salta Cabrera y dice: «Vo, no jodas, dejá el pobre botija, lo escuchó una vez...» «¡Vos callate, traumado!», no sé qué. Pah, loco, se puso como... Entonces me di cuenta que el loco lo que quería era una concentración total. Bueno. Después claro, cada ensayo que venía ¿sabés cómo iba yo? Así.*

Según Marcel Mauss «*Todos los ritos son en cierto grado funcionales*»[10]. No es muy com-

9. LÉVI-STRAUSS, 1962, pp. 383–384.
10. MAUSS, s/f, p. 363.

plicado ubicar la función de los rituales no declarados de Mateo, aunque sus temas dominantes se manifiesten más por la ausencia que por la presencia en las letras. Es al contrario de lo que ocurría en la primera época, en que el mecanismo era el más común: la creación era entonces una forma de exorcizar miedos y broncas, y la obsesión por la soledad se manifestaba frecuentemente de una forma positiva. Ahora parece ganar relieve un profundo miedo a la muerte, pero que se manifiesta en la evitación del asunto.

MARIANA INGOLD —*Él me dijo una vez: «No, Mariana, la muerte no existe.» Yo fui a visitar al Choncho* [Jorge Lazaroff] *con él, el Choncho con cáncer.*[11] *Mateo me pasó a buscar por el TUMP* [Taller Uruguayo de Música Popular] *y lo fuimos a ver. Y yo ya estaba yendo todos los días, más o menos, y pensé: «¿Mateo va a ir al sanatorio?» Me pareció una cosa rarísima. Jodimos adentro de la pieza, ¿viste?, todo así, «juajuajuá juajuajuá» con el Choncho, no sé qué. Cuando nos fuimos, Mateo me dijo: «No, no, el cáncer no existe.» «Mirá que tiene cáncer», le dije yo. «El cáncer no existe, Mariana, la muerte no existe», no sé qué. Y yo le decía: «Bueno, pero, ¿y cómo es, Mateo? Porque de algo se muere la gente, o del corazón o de cáncer...» «No, no, eso es todo mentira», me decía él.*

*Muchas veces cuando se hablaba de alguien que estaba enfermo o que se estaba por morir, Mateo rechazaba totalmente y se ponía de muy mal humor, y trataba de cambiar de tema o se ponía mal mismo, ¿no?*

MAURICIO ALMADA —**¿Qué hay después de la muerte?**
MATEO —*Ah, no sé y no lo quiero saber. Y te juro que no me resigno. Pienso que yo y los hombres y las mujeres pueden ser inmortales. Ya es leyenda eso, ¿no? Así que si vamos a aquello de que todo lo que es leyenda se cumple, bueno, es cosa que me pone muy contento.*
ALMADA —**¿Has escrito sobre la muerte?**
MATEO —*No. He escrito sobre la inmortalidad siempre, y sobre el miedo que le tengo a la muerte.* [ALMADA & REY, 1986]

Creo que el acercamiento a la tesis hinduista y budista de la reencarnación, en los años 70, estuvo vinculada con el deseo de trascender la muerte, tan hermosamente expresado en 'Canción para renacer', y más tarde en 'Oración de espirales'. Pero la reencarnación no bastaba cuando el miedo de morir se asociaba al miedo de envejecer.

MARIANA —**A Mateo le molestaba decir la edad de él. Él venía mintiendo con la edad hacía como cinco o seis años. Y hacía no sé cuánto que venía diciendo que tenía 45, ¿viste?, y yo lo miraba...**

Los miedos, obsesiones y fascinaciones de Mateo se cocinaron en pensamiento mágico y ciencia–ficción. Ya en el año 80 Mateo comunicaba en carta a Jaime Roos su entusiasmo por los importantes cambios que anticipaba.

MATEO —
*JAIME:*
*Tengo muchas ganas de estar contigo. Ojalá que el Tiempo se meta por uno de esos conductos, cuya ipérbola en años Luz,* [palabra corta, de dos o tres letras, tachada, ilegible, posiblemente terminada en o] *me dé el ciclo del tamaño de un Reloj Pulsera, te juro, sería fantástico.*
*Tengo mucho para hablar contigo.*

11. A Jorge Lazaroff se le diagnosticó un cáncer a mediados de 1988, durante la grabación de **Pelota al medio**. El compositor falleció en marzo de 1989. Cuando ocurrió ese episodio, el propio Mateo, sin conciencia de ello, ya estaba también enfermo de cáncer.

*[...] Yo estoy muy, pero muy entusiasmado, e intuyo por delante, toda una aventura fascinante.*
*Creo que estarás de acuerdo conmigo, en que hay algo nuevo en la gente, en los seres humanos. Creo que estarás de acuerdo también, en que todo eso nuevo* [tachado: *también*] *que nos conmueve y que incluso nos va* [tachado: *cambiando de caracter*] *dando motivo para cambiar el caracter, está Ligado a una PERCEPCIÓN, cuyo sentido es el mismo sentido de cada persona que se Libera,* [tachado: *de todo lo que no sirve*] *de sí misma, para renovar al ser que se proyecta hacia su PLEYADE.*

*JAIME:*
*¿No me podrás mandar disimuladamente y como quien no quiere la cosa, por ejemplo; Algunas FLORECILLAS DE MARIHUANA, o ALGUN POQUITÍN DE HACHIS, O UNA PIZCA DE ESTO Y AQUELLO MUY JUNTITO, como para TRASCENDER AQUÍ y AHÍ.?*
*Dicen que en un papel carbonico usado SABIAMENTE La cuestión es perfecta.*
*EL sentido que acondiciona y REFLEJA, Le da al ASTRAL, y segun La experiencia que se tiene de ésto hasta el momento, La posibilidad de expandir al ser. ¿No te parece extraño JAIME QUE el hombre y la Mujer, al pensar cada vez más en si mismos, y reprimiendo así todos los impulsos que le pertenecen tengan por consecuencia la sensibilidad de todo aquello que incluso anda más allá de la luz.?*
*HAY MUCHO PARA HACER.*
*El Reflejo acondicionado puede* [palabra tachada ilegible] *telepatizar La Palabra Salvadora su voz de alguna inteligencia increíble* [palabra(s) tachada(s) ilegible(s)] *trabajando en esa DIMENSIÓN. Ese sonido [tachado: puede ser] FUE una CAMPANITA, EL DíA en que las Puertas del AMOR se* [4 palabras tachadas, la primera ilegible y las demás: *y con La*] *HABRIERON PARa TODOS Aquellos que piensan como NOSOTROS.* [carta a Jaime Roos, 28/V/1980]

Ese proceso culminó en la idea de la Máquina del Tiempo.

MATEO —*La pucha, cómo pasa el tiempo, ¿eh? Esto del tiempo me tiene preocupado.*
JAIME —De ahí la Máquina del Tiempo, ¿no?
MATEO —*De ahí. Desde ahí sí. Y hace tiempo que me tiene preocupado la Máquina del Tiempo.*
JAIME —¿Hace cuánto?
MATEO —*Y hace más o menos un par de años que me tiene preocupado.*
JAIME —¿De qué se trata explícitamente el proyecto de la Máquina del Tiempo? Suponete que vos tenés que explicar a gente que no tiene la menor idea de qué es eso, o sea, que va a salir publicado en el diario así.
MATEO —*Bueno, tá. Es un poco difícil de explicar. Y sin embargo es fácil de entender. Es extraño, ¿no? Es la propia ficción. Es la ley de la relatividad. Cuando le hicieron una entrevista a Einstein sobre el asunto —cuando él había descubierto la ley de la relatividad, ¿no?, y ya había podido por fin descubrir la velocidad de la luz— él ya les había dicho que para poder medir la luz tuvo que lógicamente pasar la luz, estar más allá de la luz, y así poder sacar el centímetro y medirla cómodamente. Así descubrió el vacío y el tiempo. ¿No? Si se va más allá de la luz lógicamente el tipo tiene que haber trascendido el tiempo. Y el tipo así, si se puede trascender el tiempo, es una cosa muy conveniente, porque se puede viajar al pasado, por ejemplo, y rejuvenecer. Es una especie de —¿cómo decir?— es el descubrimiento de la Fuente de la Juventud.*[12]

12. En un apunte inédito, también del año 83, Mateo relacionaba su mito personal de Einstein («*aquel viejito de*

JAIME —¿La Máquina del Tiempo es eso? ¿El descubrimiento de la Fuente de la Juventud?
MATEO —*Es exactamente eso. Claro. Hay una fisión, ¿no? Que no hay materia, no hay material u objeto que soporte tal fisión.*
JAIME —[...] ¿la obra La Máquina del Tiempo tiene un argumento? ¿O simplemente el concierto es una máquina del tiempo?
MATEO —*No, es una historia, es un argumento, ¿me entendés?, y es el símbolo que expone la imaginación que no hay objeto que soporte la fisión —¡es increíble!—. Porque para superar la velocidad de la luz el objeto o la nave tiene que ir en contra de ciertas cosas que hay en el aire, en la atmósfera, entonces la materia se funde. ¿Pero cómo pudo alguien o algo, o no sé lo qué, para estar más allá para poder medir la luz?*
JAIME —Y bueno, todas estas ideas, ¿cómo se relacionan con el concierto en sí?
MATEO — *Bueno, que toda persona que vaya a presenciar La Máquina del Tiempo no va a tener más problemas de vejez.*
JAIME —¿Por qué?
MATEO —*Y, porque si viaja en la Máquina del Tiempo, al haber trascendido el tiempo y haber viajado al pasado y al futuro y a todas las dimensiones...*
JAIME —¿Se vuelve intemporal la gente que escuche esa música? ¿O la gente que entra en ese teatro?
MATEO —*¡Se vuelve imperecedero! Claro. La Máquina del Tiempo es una historia. La Máquina del Tiempo es todo.*
JAIME —¿A vos te parece que en la esencia de tus músicas se puede encontrar una enseñanza tal que para la gente sea como una escuela?
MATEO —*Bueno, ése es el fin. Ése es realmente el fin. Es lo que vamos a tratar todos los que estamos en la Máquina del Tiempo. Y que tú también tenés que tratar porque tú también estás en la Máquina del Tiempo. Sabés cómo es la cosa, ¿no? Es todo cuestión de imaginación, pero me parece que esto no lo inventé yo. Esto no lo descubrí yo, no lo creé yo. Esto ya está hecho. Con la imaginación se puede todo. La fe puede mover montañas. ¿No?* [ROOS & MAROTTA, 1983]

La tendencia de cualquier persona más o menos normal ante tal tipo de declaraciones, es asombrarse de cómo Mateo no se rendía a la evidencia lisa y llana de que nadie se volvía inmortal o eternamente joven al ver un recital suyo. Pero es una forma de razonar que no procede para el pensamiento mágico, y que suele complicar la relación del hombre «lógico» con el «otro»[13].

---

polera negra y ya en aquel tiempo melena a lo BEATLE») con el *samadhi* yóguico:
MATEO —[...] *la constante concentración en aquello que tanto lo llenara de interrogantes, tuvo que haberlo sacado de DIMENSIÓN y haberlo puesto en algún lugar de la imaginaciones para poder apartar al objeto y medirlo así de esta forma como con un centímetro de sastre.* [de los bocetos para el guión de **Introducción a la Máquina del Tiempo**, inéditos, 1982 o 1983]

13. JOHN BEATTIE —*Común a todas estas ideas y prácticas* [mágicas] *es, pues, la noción de que se vincula una clase especial de potencia a los símbolos y a los procedimientos simbólicos, es decir, rituales. Estos son fundamentalmente expresivos, pero precisamente por eso, suelen considerarse instrumentalmente efectivos. Al hecho de que son esencialmente expresivos, independientemente de que sean otra cosa, se debe el que no se los considera por lo general comprobables experimentalmente, a diferencia de lo que sucede con las técnicas prácticas para hacer cosas. Sería muy poco apropiado considerarlos así. [...] y por esto en ninguna cultura se somete a prueba la eficacia de diferentes hechizos o sustancias mágicas en la forma en que se comprueban la eficacia de diferentes clases de arcilla para la alfarería o la eficacia de un anzuelo para pescar.* [BEATTIE, 1964, p. 280]
BRONISLAW MALINOWSKI —*Myth, warranting the belief in immortality, in eternal youth, in a life beyond the grave, is not an intellectual reaction upon a puzzle, but an explicit act of faith born from the innermost instinctive and emotional reaction to the most formidable and haunting idea.* [MALINOWSKI, 1954, p. 110. Ver también pp. 87, 90 y 273 n. 75.]

Nunca quedó del todo claro cuáles eran los límites de La Máquina del Tiempo. ¿Un objeto material a ser construido? ¿Un objeto inmaterial? ¿Un algo ajeno a nuestras cuatro dimensiones cotidianas que cobraba existencia a cada vez que se proferían esos textos y se tocaban esas músicas? ¿Un título agradable y evocativo que meramente simbolizaba una preocupación personal de Mateo? ¿Una real creencia de Mateo, o una expresión llevada muy en serio de su sentido del humor? Las explicaciones de Mateo podían ir para cualquier lado.

MATEO —*La idea central* [de la Máquina del Tiempo] *es que el tiempo es una ficción y hay una inteligencia que siempre les da pautas a los hombres de que el tiempo se va porque viene.* [DA SILVEIRA, 1984a]

MATEO —*La Máquina del Tiempo es un mensaje. Es una experiencia nuclear.* [...] *Consiste en hacer música y a través de la música prestarle atención a muchas cosas: por ejemplo, a los satélites, a la luna, a las estrellas, a la ciencia, al vacío, al ápice...* [ALMADA & REY, 1986]

MATEO —*La Máquina del tiempo es una cuestión muy larga y que cambia. La máquina del tiempo un día va a ser un planeta al lado del nuestro. Es una especie de mecano ¿ a vos que te parece?*

ANTONIO LADRA —**¿Lo vas construyendo cada vez que te subís a un escenario?**

MATEO —*Sí...además algún día voy a incorporar a los espectáculos, las máquinas.* [LADRA, 1987]

MATEO —*La Máquina del Tiempo es una organización, ¿no?, y en lo que a mí respecta, me representa.* [CAULA, 1987]

MATEO —*Yo siento que la máquina del tiempo es un mundo análogo, matemático, concéntrico, geométrico, paralelo al nuestro.* [FORLÁN, 1988b]

Probablemente esas opciones, para el modo mateístico de razonar, no eran excluyentes. Ese tipo de visión globalizante, donde el dualismo ser–no ser pierde sentido, es el aspecto que queda de su vivencia (anómala, sin duda) de budismo e hinduismo. Sin embargo, el encare pesimista que tiene el hinduismo de la condición terrenal y material cedió el lugar, en Mateo, a la simpatía por enfoques esencialmente optimistas de la ciencia ficción asimoviana y del cabalismo. Por más que esos acercamientos fueran también anómalos con respecto a los mundos de la ciencia o del **Zohar**, eran por otro lado vividos con la característica y excepcional profundidad de Mateo.

* * *

MATEO —*Trato lo inmemorial, descomponiendo el idioma en una comunidad de expresiones para corregir la sugestión mortal de los hombres.*

*Lo que tales expresiones predicen va dedicado a todos aquellos que no quieran morir. Tratado éste, que guarda en sus órdenes, una organización idiomática compuesta por palabras cuyo síntoma de aparición son la causa inmemorial que nos inspira.*

*Y digo que nos inspira, desde infinidad de expresiones literarias que se refieren hoy día al MITO de la muerte.*

*Quiero decir en dirección a ese MITO, el misterio que nos envuelve, lleno de miedo y de una sucesión de cosas que nos proyectan hacia el pasado.*

*¿MITO?*

*(¡Claro! ¿Quién se quiere morir? — ¿De que hablan a veces los Hombres? — ¿Como aprendió a hablar el hombre?)*

*En cuanto al MITO, y en este caso con relación a la muerte, el miedo que nos infunde se debe, sin lugar a dudas a un apego increíble a todo ésto que nos encanta, y que por ser el resultado de la Relación de la PAREJA, comienza a llamarse desde el VIENTRE de Nuestra MADRE; VIDA.* [manuscrito]

# 21
# Arranca la Máquina del Tiempo

A principios de los años 80 Mateo empieza a prepararse para poner en práctica La Máquina del Tiempo. Posiblemente inspirado en las muchas alusiones de Pauwels y Bergier a la posibilidad de desarrollar una nueva tecnología basada en grandes conocimientos pero con medios sencillísimos, eventualmente incluso sin absolutamente ningún recurso material (manejando energía síquica), Mateo empezó a coleccionar materiales: primero piedras y caracoles de la playa Pocitos —que Mateo aseguró a Pippo que se destinaban a la construcción de la Máquina—, y en casa de Renée, relojes estropeados de todo tipo, que conservaría hasta su muerte.

ALFREDO VITA —*Yo soy relojero, y tenía una relojería. En la época en que andaba con la Máquina del Tiempo y toda esa onda, Mateo me perseguía por los relojes. Le obsesionaba el tiempo.*

Mientras hacía **Tresbigotres** (1982) apareció el proyecto de un primer espectáculo de la Máquina, para que participara Buscaglia.

BUSCAGLIA —*Él ahí ya empezó a hablar un poco del asunto de la Máquina del Tiempo. Hasta habíamos divagado de poner cinturones en las butacas. Escuchame, 'tábamos en el delirio, ¿no?*

JAIME ROOS —**¿Qué canciones van en ese espectáculo?**
MATEO —*Hay un tema largo que es el comienzo del espectáculo, que se llama 'La Máquina del Tiempo'. Y después van otros temas, son cinco o seis temas que están en mi tercer* long-play[1]. *Que son 'El boliche', 'El son oro scope', 'Carolina', 'La canción del lago', 'La casa grande' y 'Nombre de bienes'.*
JAIME —**¿Ese es todo el espectáculo? ¿No hay más temas?**
MATEO —*No. El tema largo llevará más o menos unos treinta minutos. Tiene partes habladas y eso.*

1. O sea, lo que vendría a ser **Cuerpo y alma.**

MARIO MAROTTA —¿Las partes habladas son todas improvisaciones ahí...?
MATEO —*No, no, tá todo escrito. Y va todo en prosa.*
MAROTTA —¿Y ya está escrito o es un proyecto?
MATEO —*No, esa parte ya está escrita. Falta completar las partes actuadas, porque la Máquina se descompone en un lugar, entonces hablo con el cerebro electrónico, que viene a ser una cerebra electrónica, ¿no?, porque tiene voz de mujer*[2] *—porque es máquina, pobrecita—. Se descompone, y ella tiene mucho miedo al servis. Entonces no quiere que llame al servis. Entonces yo la amenazo: «Y bueno, ¡si no andás, yo llamo al servis!» Entonces, que patatín, que patatán, y se produce una discusión ahí, que se apagan las luces, que se le cae el vestido, esto que lo otro, y entonces todo se arregla y comienza a andar de nuevo, ¿no? Sigue un rato sin problemas y otra vez se descompone y no puede volver a andar. Entonces tengo que llamar al servis. Y el servis es Horacio Buscaglia. Horacio Buscaglia entra en escena y hacemos un* sketch *entre él y yo sobre la Máquina del Tiempo. Entra con una pila de herramientas, una caja, escalera... A mí me encanta. Lo que me gusta más es trabajar con Horacio, porque es impagable. En fin.*
MAROTTA —¿Cuándo fue que creaste todo eso? ¿Cómo se te ocurrió?
MATEO —*Ahora, en estos días. La pregunta que me hacés está fenómena. Porque la Máquina del Tiempo, en realidad, no se concreta con esto que se va a dar ahora en el teatro La Candela, ¿entendés? Lo que se va a dar ahora se llama* ***Introducción a la Máquina del Tiempo****, en realidad. Abajo va a haber un técnico que maneja las cintas.*
JAIME —Porque va a haber cintas y película, también, ¿no?
MATEO —*Claro. Pero en la* ***Máquina del Tiempo*** *va a haber* robots, *va a haber de todo, va a haber otras máquinas, va a estar el cerebro... Tengo una idea sobre un cerebro electrónico, que alimentándole la memoria pueda cantar. Lógico, el cerebro se va a equivocar y todo, vamos a tener un problema... Pero eso es más adelante. Y tengo otra cosa escrita para eso, que se llama* ***Primera Parte de la Máquina del Tiempo, movimiento A****, ¿no? Así que, no sé si me entendés: o sea, lo mío, en el futuro, va a ser precisamente la Máquina del Tiempo y no voy a salir de ahí. Se va a ir agrandando.* [ROOS & MAROTTA, 1983]

El espectáculo previsto no se llegó a realizar.[3] Parece que la primera **Máquina** fue un espectáculo en el Recreo de los Pocitos, del que no encontré mayores referencias.[4] El siguiente proyecto, intitulado **La Máquina del Tiempo**, fue la realización en vivo más ambiciosa de la carrera de Mateo desde las **Musicasiones**. Su historia nos devuelve a pensamientos más mundanos, y a varias líneas empezadas algunos años antes. Esa **Máquina** aplica las nuevas concepciones de Mateo, recoge algunas nuevas influencias (notoriamente Miles Davis), y tiene que ver con la estrecha relación de Mateo con Jaime Roos y con el grupo Travesía.

Mateo se había impresionado con el disco **Para espantar el sueño**[5], que Jaime dedicara «*a los maestros Eduardo Mateo y Wálter Venenció*». En 1979 envía una carta a Trasante[6], quien, como Jaime, estaba viviendo en Francia, y que había tenido una fundamental par-

2. En el proyecto inicial, el rol de «cerebra» estaba destinado a Ana Pañella, la compañera de Buscaglia.
3. Existen afiches de una **Introducción a la Máquina del Tiempo**, a realizarse en La Candela el 5/III/1983, pero no hubo avisos en ningún diario y nadie lo recuerda. Sí se anunció una actuación de Mateo en el mismo local, para el sábado siguiente, 12/III/1983 (tampoco hay recuerdos).
4. Mateo habla de él en LADRA, 1987.
5. De Jaime Roos, Atmosfera, AT 26002 (disco), Francia, 1978; reed. en Uruguay por Ayuí, A/E 18 (disco) y A/E 18K (casete), 1979.
6. S/f, probablemente del invierno de 1979.

ticipación en **Para espantar**.... A partir de los comentarios elogiosos de Mateo, que dice que cada vez que anda por el Centro entra a alguna disquería a escuchar el disco, se origina una correspondencia directamente con Jaime.

MATEO —*Tus L.P. JAIME, han sido un batacazo.*[7]

[...]

*Pero de cualquier forma tu L.P. ha gustado mucho aquí en URUGUAY. TANTO, que se han colado por los rincones de nuestras sensibilidades, por ejem: el sentimiento increíble de esa murga*[8] *que según parece no quiere voLver ya nunca más. AQUí ya todo el mundo quiere conocerte. Tu voz es grande y OMNIPOTENTE. Y es por esos mismos rincones,* [tachado: *que el bullicio y el aplauso*] *que ese bullicio, ese aplauso, y esa ovación son todas las grabaciones carnavalescas de nuestro PUEBLO, Que implora en la voz de aquel dice esa increíble GLOSA, QUE VUELVAS SIEMPRE, VOS JAIME, y LA MURGA.*

*JAIME.*

*No se en que forma decirte lo bien que me ha hecho recibir tu carta, el que vos me hayas escrito Le ha dado a mi vida más colorido. Me emociona eso de que tu me quieras como un maestro. Sinceramente, por la dedicatoria que me hiciste en tu L.P. y por ésta carta que me mandaste, Muchas gracias JAIME.*

[Carta a Jaime Roos, 30/IV/1980]

Jaime, que no pisaba el Uruguay desde el 77, visita el país en 1981, y Mateo lo acompaña en el recital de Opa en el Cine Plaza. En la visita subsiguiente de Jaime (estuvo de mediados del 82 a abril del 83) graban juntos por primera vez.

JAIME —*Estábamos en el estudio Pippo, Osvaldo, Mateo y yo. Y en una de esas había una canción que se llamaba 'Ella allá'*[9]*. Y yo me puse a rasguear eso y a Mateo le gustó mucho, y yo hice toda la canción y todo el mundo improvisó. Ni siquiera habíamos pasado la armonía previamente. Eso fue una improvisación. Mateo improvisó una guitarra arpegiada que es totalmente maravillosa. La conga la metió al día siguiente.*

OSVALDO FATTORUSO —*Me acuerdo lo de siempre, que donde el loco estaba bien y donde el loco 'taba inspirado, se centraba en él la cuestión musical. Quisiéramos o no, se centraba en él y él hacía funcionar todo sin decir una palabra, sin dar una indicación, o a veces dando una cosa muy así nomás. Mateo no podía hablarte de música, de semicorcheas, de cosas de la técnica, digamos. Pero el tipo espiritualmente te manejaba una grabación, como una magia, y era un disparate lo que quedaba. Se lo vi hacer a otra gente, también: a Hugo, a Hermeto... Que son tipos que tienen ese don, que sin decir nada, con la fuerza nomás que tienen, manejan una grabación y sale como quieren ellos, con un espíritu que uno no sabe ni de dónde sale. Parece que Miles también lo hace, porque después vemos otro tipo, lo sacás del grupo de Miles y lo que hace es espantoso.*

JAIME —*Y luego la improvisación que hicimos, 'Cielos', que algún día se editará, fue luego de una conversación en el Cocktail Bar, donde se decía si se podía tocar los instrumentos tal cual*

7. Además de **Para espantar el sueño**, Jaime en ese entonces había sacado otro disco, anterior, **Candombe del 31** (1977).
8. 'Retirada', de Jaime Roos.
9. Entonces se llamaba 'Ella allá nº 2 (El baile del oso)', ya que 'Ella allá' a secas era la misma letra de Jaime musicalizada por Luis Trochón. Posteriormente, la misma canción (letra y música de Jaime) figura en otros fonogramas con el título resumido.

*estaban, sin afinarse. Llegamos al estudio, él agarró la guitarra acústica mía, la Morris, yo agarré una guitarra que estaba ahí con tres cuerdas herrumbradas, una rota, y nos pusimos a tocar. Y luego él al otro día de mañana grabó la tumbadora —sin ningún* click, *y con una precisión totalmente notable— y luego le hizo un «chiqui» de boca, y quedó uno de los pedazos de música abstracta más increíbles en los cuales yo recuerdo haber participado.*

Una planificada participación de Roos tocando el bajo en **Cuerpo y alma** no se concretó, posiblemente debido al nuevo viaje suyo a Holanda. Pero cuando Jaime regresa al Uruguay definitivamente, en 1984, Mateo participa como cantante solista en 'Victoria Abaracón', para su quinto largaduración, **Mediocampo**.

En el año 82 se origina otra de las relaciones que desembocarían en **La Máquina del Tiempo**. Un año antes, en el 81, se forma un grupo atípico en el contexto del Canto Popular, el trío femenino Travesía, integrado por Estela Magnone, Mariana Ingold y Mayra Hugo. La primera grabación de Travesía aparece en el fonograma **Siempre son las cuatro**[10], de Jaime.

ESTELA MAGNONE —*Grabamos un tema, 'Quince abriles'*[11]. *Mateo se impresionó mucho con ese tema. Entonces un poco a raíz de eso él entró a interesarse en nosotras, digamos. Y además se produjo un acercamiento real, porque Mateo andaba siempre ahí en la vuelta, en las grabaciones, ¿no?*

La amistad se intensifica, en un primer momento especialmente con Estela, que a partir del conocimiento en el trabajo para **Siempre son las cuatro** se ennovia con Jaime. Mateo los visita con frecuencia, y entrega a Estela una serie de letras para que ella los musicalice, en el mismo esquema de «coautoría por separado» que había probado con Pippo en 'El airero'.

**—¿Cuándo empezaron a componer juntos?**

ESTELA —*Me acuerdo que yo le pedí a ver si él tenía alguna letra, y me dio la de 'Polaroid' en una grabación de 'Ella allá'.*[12] *Y bueno, y después en el momento en que le puse una música y se la mostré, a los dos o tres días él se enojó conmigo no me acuerdo porqué. Eso fue en el verano, mientras estábamos grabando el disco de Travesía*[13]. *Se puso malísimo, como que no me hablaba, y me largaba todos sus dardos envenenados que eran muy envenenados cuando él se lo proponía. Entonces me decía que la música era una porquería. Después de eso, a los días, entonces yo lo agarré y le dije: «Mateo, ¿qué te pasa conmigo? ¿Por qué estás enojado?», mojo, mojo. Y entonces me contó unas historias y se amigó. Después de ahí le gustó de nuevo 'Polaroid'. Y después yo le pedía de vez en cuando letras. Ese año me dio la letra de 'Mensaje de abril', 'Sueño del escritor', y una que se llamaba 'Lluvia'. Y después, varios años después, yo le volví a pedir, y él me dio una serie de letras que las tengo guardadas y hace años que les estoy*

10. Orfeo, SULP 90689 (disco) y SCO 90689 (casete), 1982.
11. De Jaime Roos.
12. La letra de 'Polaroid' originalmente estaba pensada para Jaime:
MATEO —*Tengo otro* [tema] *que no puse música, que te lo pensaba regalar.*
JAIME —**¿La letra, decís?**
MATEO —*Sí. Tengo mucha cosa que te quería regalar. Tengo un tema que le puse 'Polaroid'.*
JAIME —**¿Por qué?**
MATEO —*Porque es un juego de palabras, de rima, y que tiene un ritmo increíble. Y yo no sé por qué fue saliendo, y habla de la sal marina, ¿no?, del agua del mar y no sé qué otras cosas, y que parece que fuera un proceso fotográfico. Y es una foto del horizonte. ¿Entendés? Yo te la voy a mostrar.* [ROOS & MAROTTA, 1983]
13. **Ni un minuto más de dolor**, 1983. El fonograma se grabó antes de abril del 83.

*poniendo unas músicas. Tengo como cinco o seis letras inéditas, que las tengo guardadas como un tesoro. Algunas, un par, ya tienen casi prontas las músicas. Y las otras todavía no.*[14]

**—Cuando componías algo, cuando Mateo estaba vivo, ¿vos un poco te preocupabas de someter la composición a su aprobación?**

ESTELA —*No, para nada.*

**—¿Eran cosas absolutamente separadas?**

ESTELA —*Totalmente separadas. Después se las mostraba, y me ponía muy nerviosa de mostrarselás y que no le fueran a gustar, por ejemplo. Pero cuando no estaba enojado nunca me dijo que no le gustaran.*

**—¿'Adivinanza' cuándo y cómo fue compuesta? ¿Fue especialmente para Travesía?**

MARIANA INGOLD —*Nosotros estábamos grabando en La Batuta en verano. Entonces las grabaciones empezaban a la una de la tarde. Nos reuníamos el Toto da Silveira, Estela y yo, y a veces Jaime,*[15] *a las doce, en La Pasiva. Ahí fue que, con Estela, le dijimos a Mateo si no nos hacía una canción. Y nos fuimos a grabar arriba. Y cuando bajamos, no sé si fue ese mismo día o el día siguiente, nos volvimos a encontrar con Mateo y Mateo nos dice: «Ya tengo la canción.» Y ahí nos contó que se había encontrado con una gitana —que en esa época en la Plaza Independencia había muchas gitanas— que le adivinó la suerte.*

ESTELA —*Bueno, esa canción él nos dijo todo: letra, música y arreglo —que el arreglo era simplemente una percusión que hacíamos con las manos y era como él quería que la hiciéramos, ¿no? Toda que la hiciéramos a unísono, y así fue que la hicimos.*

En octubre de 1983 Travesía (ya con Flavia Ripa en lugar de Mayra Hugo) participa en **Cuerpo y alma**, y poco meses después invita a Mateo a compartir un espectáculo. Mateo acepta la invitación, y al poco tiempo asume el liderazgo.

**—¿Cómo se dio el proceso de que La Máquina pasara a ser una cosa más de Mateo que de Travesía?**

MARIANA —*Lo que pasa es que el tipo tenía tantas músicas que era imposible. Empezó a largar músicas y músicas y empezamos a ensayar, y bueno, al final ya... Yo creo que en el espectáculo debe haber la mitad de músicas, o tal vez un poquito menos, de Travesía. Lo que pasa, que en tiempo las canciones duraban, las nuestras, tres minutos, dos minutos, y las de Mateo duraban hasta siete minutos, algunas, ¿no?*[16] *Y bueno, toda la idea del título fue de él. Él ahí empezó con la historia de que la Máquina del Tiempo no era él ni eran sus músicas sino que era todo. Entonces dentro de la Máquina estaban todas las canciones de Travesía, estábamos todos los que participábamos en ese concierto...*

La idea fue evolucionando, y Mateo ambicionó un espectáculo acorde con la grandiosidad de su tema. Empezó a armar un grupo y para ello se apoyó en Jaime Roos, que habiendo regresado definitivamente al Uruguay estaba formando el grupo Repique, con el objetivo de laburar en candombailes. El proyecto comprendió a otros tres integrantes de ese grupo: Jaime como bajista, además de Gustavo Etchenique en batería, Alberto Magnone en piano y sintetizador, y Carlos «Boca» Ferreira en percusión. Como Mateo hacía

14. Las letras que Mateo dio a Estela fueron: 'Sueño del escritor' (grabada por Laura Canoura), 'Polaroid', 'Mensaje de abril' (estas dos estrenadas en **La Máquina del Tiempo**), 'Acacias', 'Oración de espirales', 'Lluvia', 'Llama', 'Lago' y 'Paradoja en cuarto menguante'.

15. Carlos «Toto» da Silveira y Jaime Roos fueron los productores artísticos del fonograma de Travesía.

16. Una de las funciones de **La Máquina del Tiempo** del Anglo fue grabada por Julio Pelossi. Ahí, las canciones de Mateo duraban un promedio de 7'50", pero algunas duraban más ('Payada', por ejemplo, llegaba a casi 11'00").

mucho que venía viviendo una rica experiencia musical con el Nego Haedo, terminó quedando éste en lugar del Boca.[17] La percusión y la guitarra eran, como siempre, el centro de la cosa.

WALTER «NEGO» HAEDO —*Antes de ensayar en la casa de Estelita, ensayamos solos en la casa de Malvín, ahí en frente de esa playa tan linda. Y también nos soltábamos a hacer cosas muy libres, digamos, para pulir, para armar otros temas también, para archivar material. Y tocábamos mucho, comíamos y tocábamos y ensayábamos, y de algunas de todas esas cosas lindas que tocábamos salían arreglos lindos y buenos. Me acuerdo que era día por medio y a veces estábamos cuatro o cinco horas yo y él solos. Nos fogueábamos y después nos íbamos con ánima nueva pa' los ensayos y ya lo teníamos, así, pronto. Porque el Eduardo siempre me estaba marcando a mí los temas. Como a él le encantaba mucho tocar con cueros, era como el centro de ahí, también. Me daba mucha ala...*

Finalmente se integró Gastón Contenti en trompeta y fliscorno. Se redondeaba así el grupo *pop* más impresionante que se hubiera podido formar con músicos que residían en Uruguay en aquella época.

ESTELA —*A medida que avanzó la preparación, nosotros estábamos un poco en desacuerdo con hacer un espectáculo compartido en el sentido de que hubiera canciones exclusivamente de Travesía, ¿no? Era como que hubiera sido mucho más coherente un espectáculo con Travesía cantando temas de Mateo, pero no haciendo temas propios. Mateo nunca estuvo de acuerdo con eso y finalmente se hizo como él quiso.*

**—¿Hasta qué punto incidía cada uno de los participantes en los arreglos?**

ESTELA —*Bueno, los músicos incidían hasta el punto que le gustaba a Mateo, digamos. A cada uno podía ocurrírsele hacer alguna cosa, pero el que fijaba todo el criterio, de última, era él, ¿no?*

JAIME —*El trabajo junto a Mateo me lo mostró sumamente interiorizado en una serie de detalles que aparentemente son espontáneos —eran espontáneos, pero él estaba escuchando siempre todo al mismo tiempo—. Y me mostró a un Mateo trabajando en los ensayos, exigiendo un nivel de concentración y de vuelo similar al de las actuaciones.*

MARIANA —*Ensayamos como locos. Mateo, yo no sé, a veces traía las voces hechas de la casa. Pero la mayor parte del ensayo era hacer las voces de Travesía con nosotras ahí, ¿no? Entonces estábamos horas y horas y horas. Él cambiaba ochenta veces las voces ahí, ¿no? Cuando terminaba el ensayo, creo que había inventado cuatrocientas voces en vez de tres. A él le costaba mucho cantar lo que quería trasmitir. Entonces nos usaba a nosotros un poco como instrumentos para desarrollar su idea, ¿no? Tenía bastante suerte, te digo, porque teníamos bastante facilidad para agarrar notas... Sobre todo Estela y yo, que habíamos cantado mucho en coro, ¿viste?, y chapábamos todo en seguida. Después cuando escuchás la grabación de pronto suena un arreglo de voces muy bueno pero no muy complicado. Eran voces hasta lógicas, ¿no? Ahora, yo me acuerdo cómo lo hacía y me parece complicadísimo.*

ALBERTO MAGNONE —*Yo entré cuando ya estaba todo funcionando, ¿no? No sé cómo serían los ensayos de antes, pero serían muy difíciles, porque los temas exigían otro tipo de concentración a la que uno estaba acostumbrado. Hay una serie de códigos que uno ya maneja y funcio-*

17. El Boca Ferreira estuvo incluido también en el proyecto inicial de **Cuerpo y alma**. Jaime Roos recuerda también una cumbia grabada por Mateo con el Boca (perdida), llamada 'Introducción a la Máquina del Tiempo' y probablemente destinada a ser usada en algún espectáculo en vivo.

*nan. Y ahí, de repente, esos códigos no funcionaban. Me acuerdo que había un tema, 'El tiempo', que era tan complicado el ritmo que si él no empezaba da capo o por lo menos del principio de una de las partes del tema, no podía tocarlo. Había cantidad de movimientos rítmicos que se iban cruzando, que se encontraban, se desencontraban... Bueno, realmente no se podía seguir toda la música. Podía uno seguir un pedazo, y con ese pedazo, si uno seguía hasta el final, la cosa funcionaba. Pero si alguien se perdía no sé lo qué podría pasar. Por suerte nunca se perdió nadie. Quiero decir: el que a veces se perdía era Mateo. Este tema era realmente impresionante. Y después hay otros que también tenían cosas diferentes.*

La coordinación de toda esa infraestructura la llevaban Jaime y Estela, quienes ponían la casa para ensayar, llamaban a los músicos por teléfono, contrataron la amplificación, etcétera. Para la difusión, preparación de programas y contabilidad llamaron a Enrique Riesco, quien había sido productor de Leo Maslíah, y llegó a **La Máquina** a través de sus contactos previos con Travesía.

MARIANA —*Enrique Riesco diagramó el programa, hizo un dibujito así de unas máquinas, que a Mateo me acuerdo que le encantó.*

Portada del programa de La Máquina del Tiempo del Anglo

*Le jour de gloire est arrivé*: el 14 de julio de 1984 se estrena **La Máquina del Tiempo** en el Teatro Millington Drake (Anglo), y se hicieron inicialmente cuatro funciones en dos fines de semana.[18] Como siempre, Mateo se mantenía lo más ajeno posible a las más ele-

18. *Sábados y domingos 14 y 15, y 21 y 22/VII/1984. Las primeras tres funciones se realizaron a lleno total. En la primera, debido a la cantidad de invitados y a la acumulación de costos, hubo pérdida. En los siguientes recitales hubo un pequeño margen de ganancia. La función del domingo último llevó menos gente. O sea, fue un espec-*

mentales e inocentes reglas del *show business*: habiendo sacado recién **Cuerpo y alma**, no hacía ninguna de las canciones del fonograma. Más: no hacía una sola canción que hubiese sido grabada. E inauguraba, una vez más, un nuevo estilo, esta vez poniendo en práctica sus recientes elucubraciones metafísicas: se apartaba cada vez más de la melancolía bossanovista, embarcando en músicas y letras de un carácter casi abstracto, no humanista.

MARIANA —*El espectáculo para mí fue una cosa increíble. Estaba todo craneado hasta el último instante. Yo nunca más volví a ver un espectáculo así, acá. Mateo, con Cheché* [Gustavo Etchenique], *había ido a grabar unas cosas rarísimas, que al final pasó la cinta al revés. Entonces, entre canción y canción, mientras nos cambiábamos de lugar o teníamos que esperar para hacer otra música, se pasaba esa cinta. No había lugar de aplauso, prácticamente, en el medio. Y fueron como tres horas de espectáculo, ¿no?*[19] *Todo con luz negra, todos nos habíamos tenido que poner algo blanco. Era una cosa totalmente sicodélica, y muy loco, aquello, ¿no? Te daba, no sé, una imagen de espacio, y de túneles del tiempo, era todo así. De pronto te sentías rarísimo, ¿no? Incluso una cosa que me acuerdo mucho es que una amiga, cuando terminó el espectáculo, le fue a decir a Mateo que se le había parado el reloj en tal canción. Y Mateo le dijo: «Y claro.»* [risas] *Como si fuera lo más normal del mundo. Si estaba en* **La Máquina del Tiempo**... *A veces el tipo jodía, pero otras veces lo decía totalmente convencido.*

Romancho Berro, ex–Killers, recién llegado de Europa (como tantos en aquella época) hacía el sonido, y era la primera vez que trabajaba con Mateo.

ROMANCHO —*Me acuerdo que Mateo me dijo en algún momento —yo estaba en primera fila, no tenía manguera— entre un tema y otro: «Romancho, no me des tanto gas que me asfixio.» No sé si sería el monitor, que él se escuchaba demasiado fuerte... Todo el mundo se mató de la risa, arriba del escenario y abajo. Mateo tenía esas cosas, ¿no? A veces era todo serio, venía toda la actuación serio, hacía un tema, empezaba otro, todo... Y de repente decía eso y rompía el hielo. Se comenzaba a dar otra comunicación, ¿no?*

Sin haber sido un descollante éxito, el espectáculo suscitó algunos grandes entusiasmos, como el del Mandrake Wolf, que trasnochó asistiendo a algunos de los ensayos generales y no se perdió ninguna de las cuatro funciones en el Millington Drake.

ALBERTO WOLF —*Para mí fue uno de los mejores* shows *que vi acá en el Uruguay, ¿no? Por ejemplo, Alberto Magnone, nunca lo vi tocar tan mejor que en esa época. Realmente una cosa que era como para Montreux. Era buenísimo, buenísimo, buenísimo.*

En la época de **La Máquina del Tiempo**, en pleno proceso de democratización, empezaban a invertirse valores cruciales en la música uruguaya, en un proceso que a los pocos años terminaría vaciando el movimiento del Canto Popular. Varios músicos habituados a un sonido «liviano» se ven en la contingencia de empezar un largo aprendizaje para adaptarse a tocar sobre una base rítmica pesada.

MARIANA —*Me acuerdo un par de canciones en que yo tenía que mantener la base con la guitarra, y yo nunca había hecho eso. En primer lugar yo nunca había tocado con batería y bajo, ¿no? Y bueno, Mateo me puso ahí a que yo siguiera con la base mientras ellos hacían una pizza arriba que no se podía más. Lo que yo tenía que hacer era tan raro y lo que ellos hacían*

táculo realizado un poco artesanalmente, pero económicamente viable.

19. La versión grabada del espectáculo tiene 2:18' de música y aplausos. Es probable que el tiempo total, entre que se daba sala a los espectadores y que se terminaba, incluyendo intervalo, se acercara a las tres horas.

*arriba era tan extraño que nunca supe si seguí bien o no con el tiempo. ¡No tengo la menor idea!*

*Me parece que las canciones de Travesía estuvieron un poco de más en ese recital. Como que hubiera sido mejor si hubiera sido Mateo solo. Algunos dicen que no, porque las músicas de Mateo eran tan complicadas que lo de Travesía como que distendía un poco, ¿no? Pero yo la verdad que cuando llegaba el momento de hacer las canciones de Travesía hasta me daba un poco de vergüenza. Como que era muy pobrecita la cosa que estábamos haciendo nosotras al lado de todo aquello, ¿no?*

—¿En materia de arreglos?

MARIANA —*Claro, claro. Por ahí los arreglos nuestros también eran buenos, pero éramos tres tipas que no sabíamos tocar bien los instrumentos y 'tábamos al lado de tipos que estaban tocando muy bien.*

ESTELA —*Yo creo que, no sé, nunca he tocado en un espectáculo tan impresionante como ése, ¿no? —obviando un poco, digamos, la parte de Travesía, que a mí nunca me convenció cómo estaba metida ahí adentro—. Pero creo que las canciones de Mateo hechas por todo el grupo fueron una cosa impresionante, realmente. No sé, como conmovedoras, ¿no? Me parece que fue una catarata de música. Para aquel momento, como un mojón, digamos. Y bueno, yo tampoco nunca había tocado ni participado de ninguna experiencia de ese tipo de grupo, así. Fue como todo muy nuevo.*

JAIME —*El proyecto más serio en el cual yo participé junto a Mateo fue* **La Máquina del Tiempo** *que se hizo en el Anglo, en donde, bueno, guardo la sensación más profunda que yo recuerde sobre un escenario. Cuando toqué junto a Opa en el Cine Plaza me acuerdo que me parecía algo de otro mundo sentir sonar a ese grupo sobre el escenario. Luego, tocando con Mateo en* **La Máquina del Tiempo** *había momentos en que me parecía que el escenario se despegaba y salía volando. Después algunas versiones que se hicieron de algunos de esos temas nunca dieron lo que dieron esos temas en aquella* **Máquina del Tiempo**, *donde conocí por primera vez al Nego, donde Alberto Magnone tocó como nunca en su vida el piano —y no es una sensacion mía, sino palabras del propio Magnone—.*

MAGNONE —*¿Cómo podría decirte? Los músicos que estaban, como que todo el mundo tocaba de una forma distinta, era más facil de tocar, ¿no? Ese momento en que vos ponés la mano en el piano y suena todo bien.*

DIEGO EBBELER —*La Máquina del Tiempo del Anglo fue el mejor concierto que yo vi acá. No, eso era imponente, esa música, la banda andaba imponente, y yo no podía creer.*

JAIME —*Los que lo recuerdan —salvo los críticos— muchos de ellos hablan del mejor concierto que oyeron en sus vidas, en ese estilo.*

Vista con la perspectiva de los años, **La Máquina del Tiempo** fue una de las primeras manifestaciones importantes (la más radical y elaborada hasta entonces) de una veta que sería posteriormente aclamada y reconocida —si no venerada— por la inteliguentsia musical uruguaya. Sin embargo, sólo una minoría ínfima la recuerda. **La Máquina** aterrizó en un momento en que la música nacional estaba fuertemente sensibilizada por hechos que no tenían nada que ver con ella. Hacía siete meses y medio que las voces de Los Olimareños habían vuelto a sonar en las radios uruguayas después de diez años de censura no declarada (23 de noviembre de 1983). Ello había sido cinco días antes de la histórica manifestación en que los partidos políticos convocaron a 400.000 personas con la consigna

JORGE SCHELLEMBERG —Cuando volvió Zitarrosa en el año 84, ADEMPU organizó un recital enorme en el Franzini, en el cual participaba la mayoría de los músicos uruguayos de ese momento. Mateo tocó gracias a Cabrera, a Jaime y a un montón de pendejos seguidores que apoyamos, ¿no? Pero me acuerdo de un intercambio de palabras que hubo entre Cabrera y [Washington] Carrasco. Porque habían propuesto a Mateo para cerrar, y la mayoría dijo que no. Y Cabrera preguntó por qué no. Y contestó Carrasco —en forma bastante respetuosa— que «todos sabíamos los problemas que tenía Mateo». Pero me acuerdo que Cabrera sacó la cara por Mateo ya en ese momento —todavía no habían tocado juntos ni nada, ¿no?— Y bueno, quedó por esa, no cerró Mateo. Fue mejor que no cerrara, porque fue un espectáculo como de los de esa época, larguísimo, un bodrio, y Mateo tocó por la mitad. 'Taba tocando 'Nombre de bienes', y venía [canta] «Como un señor del tiempo/bien vestido y bien de nuevo/saludenló», y se cortó la luz. Todavía no había oscurecido del todo. Bueno, tá, se demoró, ponele, dos o tres minutos, pero tiempo suficiente como para que todo el mundo se fumara un cigarro. Mateo también, dio un par de vueltas. Cuando volvió el sonido, Mateo agarró: [canta] «uuuu». Agarró exactamente en el compás que había dejado, ¿no? Fue una cosa impresionante.

«Por un Uruguay democrático sin exclusiones», alrededor del Obelisco a los constituyentes de 1830 —el monumento en el que apareció poco después Mateo solo, en la carátula de **Cuerpo y alma**—. El 31 de marzo arribó Zitarrosa, recibido por un corredor humano de decenas de quilómetros, que se extendió del aeropuerto de Carrasco a la sede de AEBU. El 7 de abril don Alfredo actuó en el contexto del festival de canto popular de ADEMPU[20], en el Franzini, con otros 50 músicos, para un público de entre 25 y 30 mil personas.[21] El mismo día, la voz de Viglietti volvía a escucharse en las radios (el 23 de marzo, el compositor había actuado en Buenos Aires para 12.000 espectadores). Zitarrosa hizo un primer espectáculo unipersonal el 12 de mayo, para un público de 18.000, en el mismo Estadio Centenario que, el 18 de mayo (dos meses antes de **La Máquina**), fue ocupado por entre 50 y 55.000 personas para recibir a Los Olimareños. En ambos espectáculos, el público dio muestras de la más conmovedora fidelidad y tenacidad, bancando con Zitarrosa más de una hora de apagón, y con Los Olima una fuerte tormenta agravada por el frío.

Ante esa sucesión de hechos tocantes, que expresaban cabalmente la sensación de triunfo y optimismo reinantes, la **Máquina** podía parecer agresivamente alienada, real-

20. Asociación de la Música Popular Uruguaya, intento gremial que surgió por aquella época.
21. Mateo tocó acompañado por Jaime Roos, Yamandú Pérez, el Lobo Núñez y el Nego Haedo.

mente como un implante de otro tiempo. Tal vez hubiera faltado ser un poco como el Einstein mítico de la cabeza de Mateo, trascender el tiempo y medir la luz con un centímetro, para prever que la eufórica realidad evidenciada en forma numéricamente aplastante no tendría una continuidad tan lineal como sería de esperarse: que los cantores desexiliados, preservando buena parte de su popularidad, no se fusionarían tan pronto con los componentes más dinámicos de la música uruguaya; que el Canto Popular se extinguiría como movimiento, «estrangulado con las cuerdas de una guitarra Fender»[22]; que quienes no corrieran a armar su «banda» eléctrica verían su prestigio popular seriamente menguado; que con la vigorosa oleada *punk* del 85 Mateo coincidiría con la imagen del *outsider*, el *loser* autodestructivo e itinerante, escéptico ante el orden político despreciado por el nuevo adolescente *dark* montevideano, viéndose definitivamente consolidado en su condición de mito.

La crítica —que la mayoría de las veces parece reflejar mucho más el «sentido común» de su ámbito social que un punto de vista realmente penetrante, esperable de su pretendida especialización—, no se lució en su apreciación de **La Máquina**. Compareció en bloque, como era habitual en cuanto estreno nacional hubiera en aquellos tiempos responsables, y fue unánime en los reparos a las letras de Mateo (que al margen de la función mágica y «cabalista» que cumplían en el universo personal y cerrado de Mateo, eran realmente muy difíciles de chapar) y a la «frialdad» de la participación de Travesía. Hubo unanimidad también en cuanto a que la banda sonaba bien. Sobre la música y la interpretación de Mateo, hubo opiniones divergentes, desde el entusiasmo de Fernando Cabrera[23] al destrato de Elbio Rodríguez Barilari[24]:

ELBIO RODRÍGUEZ BARILARI —[...] *en pos de cambiar algunas cosas, especialmente procurar que en este país pueda volver a polemizarse libremente, habría que empezar por decir que* ***La máquina del tiempo*** *ha sido una de las decepciones del año. Si bien uno ya tiene bastante calibradas, las posibilidades de Eduardo Mateo de producir un espectáculo entero en forma coherente, cabía esperar más de una realización en la que también participaban* ***Travesía*** *(grupo que se caracteriza por su responsabilidad profesional) y acompañantes de la jerarquía de Jaime Ross, Alberto Magnone, Etchenique o Contenti.*

[...] *Lo que estaba ocurriendo era simplemente el fracaso de un intento ambicioso, demasiado para los hombros en los que descansaba.*

*Ya se sabe lo que es Mateo: un precursor y un gestor de la síntesis entre ritmos montevidea-*

22. Estas palabras del roquero Omar Herrera a Leonardo Scampini, en entrevista para la revista **Sueños**, causaron cierta reacción en 1982.
23. CABRERA, 1984b, 1984c, 1984d. Ver también DA SILVEIRA, 1984b, y MACUNAÍMA, 1984.
24. La crítica de la época dictatorial e inmediatamente posdictatorial tuvo frecuentemente rasgos que, en su contexto pueden ser explicables, pero que con el paso del tiempo resultan tremendamente antipáticos: se partía de un extraño principio según el cual el crítico no estaba ahí para reflexionar con el público sobre el sentido de determinado hecho cultural, sino para aconsejar al músico en cuanto a supuestos «errores» y «aciertos», evaluándolo a la manera de un maestro de escuela, en función de criterios que nunca se explicitaban. Súmese a esas anomalías el sentir, común a buen porcentaje de la izquierda (bah, de la derecha también), de poseer la Verdad, la Razón y la Luz, y de estar del lado bueno en un enfrentamiento realmente dramático con fuerzas tenebrosas. No era el momento para condescendencias, sino para plantear esas «verdades» en forma dura y directa, con un espíritu incorruptible que ostenta la independencia con respecto a cualquier tipo de amiguismo. O sea, había que endurecerse (y a veces la ternura quedaba un poco olvidada). Por un buen tiempo, la onda fue, con mayor o menor agudeza o razón, tirar mierda los unos sobre los otros, esperando que los compañeros tomaran constructivamente esa didáctica de palazos. En música, son ejemplos el recital **Dos**, de Lazaroff, los comentarios de Bonaldi sobre *rock* y candombailes, la institución en el TUMP de una instancia de debates que muy apropiadamente se llamaron **Viernes Sangrientos**, y muchas de las notas periodísticas de la primer época de Elbio Rodríguez.

*nos y elementos extraídos del rock y de la música brasileña, así como de una especie de «música hindú» que muy extravagantemente imitada, le dio algunos frutos interesantes, pero que empiezan a cansar. A nivel de textos y salvo alguna excepción en la que las palabras son utilizadas sólo por su valor fonético, lo de Mateo era y es totalmente intrascendente, por no decir deficitario.* [Después de considerar el *swing* del guitarrismo de Mateo y el interés de sus armonías:] *Tras este sucinto balance, y colocándonos más allá del mito, hay que consignar que el desempeño de Mateo como intérprete, o sea, haciendo esa música de síntesis (con sus valores, limitaciones e ingenuidades) sobre un escenario, nunca ha pasado de ser un simpático borrador.*

*[...] los textos del propio Mateo, los más pobres que se le conozcan, vinieron a colmar el vaso.*

*A esta altura es demasiado penoso tener que vérselas con delirios cósmicos y místicos. [...] Estos son «divagues» de Mateo, y sólo aquéllos que se «copan» con la «locura» entendida como ejercicio frívolo del sin sentido pueden encontrar la paciencia para «bancar» una docena de esas canciones.* [RODRÍGUEZ BARILARI, 1984]

RAÚL FORLÁN —*[...] Mateo, además de ser la imagen del entusiasmo, es, asimismo, la imagen del desgaste.*

*Eduardo Mateo ya no es aquel muchachito de «Príncipe azul». Tampoco quedan rastros de esa magia inexplicable que anunciaba y definía. Y aunque la memoria active sus mecanismos más precisos y entrañables y nos lance sus fotografías con las ceremonias del mejor Eduardo Mateo, el tiempo (implacable en su condición de relojero del ser humano) ha traducido todo aquel viento a favor de los años '60 en una muestra sombría, en un borrador confuso que, como incondicionales del cantautor, nos duele profundamente.*

*«La máquina del tiempo» es un espectáculo oscuro, indescifrable y hasta por momentos, tedioso.*

*[...] sé que Mateo intenta traducir con su lenguaje, y a partir de sus obsesiones personales, lo que presenta* [Carl] *Sagan en su serie «Cosmos». Lo que pasa es que Sagan es genial, Mateo ingenuo y delirante.* [FORLÁN, 1984]

MARIANA —*Los críticos de música estuvieron bravos. Justamente, me parece que la gente que menos entendió eso fue la gente que estaba haciendo crítica de música, ¿no? Que después, más tarde, con el tiempo, alabaron mucho a Mateo. Entonces te ponés a pensar si lo alaban mucho porque se creó una onda de decir que Mateo es un genio y da vergüenza decir lo contrario porque quedás como que no sabés nada. Ahora todo el mundo dice que Mateo es un genio, pero en la época en que había que decirlo, nadie lo decía, ¿viste?* [25]

25. Menos de tres años después, FORLÁN escribía una vindicación de Mateo en el comentario del recital con Cabrera, incluidas sus «*obsesiones metafísicas tan viejas y nuevas como las de Heráclito*», en referencia al tema del tiempo (FORLÁN, 1987). Al año, en la crítica del fonograma **Mal tiempo sobre Alchemia**, —con una temática muy «Máquina del Tiempo», y un 37,5% de canciones compartidas con el recital del Anglo— escribía el cronista:

FORLÁN —*La máquina del tiempo, ese gran proyecto de tonalidad metafísica y también metalingüística que Mateo, como un perseguidor de certezas, viene urdiendo desde hace años, demuestra sobradamente su talento. Un talento, o mejor dicho una espesura creadora, que en primera instancia asombra y después, como toda obra mayor, conmueve hasta el hueso. En la placa, por cierto, está retratado en cuerpo y alma ese Mateo cazador de sonidos y de palabras y de humores, temores, temblores, que hacen del caos del mundo un cosmos. O sea, la armonía.* [El artículo se intitula 'Genial', FORLÁN, 1988a]

En otro lado, FORLÁN califica a Mateo, sin ningún tipo de relativización territorial, como «*el compositor más extraordinario de los últimos veinte años*» [FORLÁN, 1988c], y sin relativización temporal, como «*el compositor más genial que ha brindado esta tierra*» [FORLÁN, 1989a]

También Elbio Rodríguez expresó opiniones diametralmente opuestas (acompañando cambios notorios en su forma de escribir y encarar la crítica), netamente a partir de la formación del dúo de Mateo con Fernando Cabrera (1987).

Hubo además un misterioso episodio. Mateo raras veces tomaba conocimiento de las notas que salían sobre él en la prensa. Manos anónimas pusieron la nota de Elbio Rodríguez en un sobre y la pasaron por debajo de la puerta de la casa de Renée. El ánimo de Mateo se vino al piso, y a los demás integrantes de **La Máquina** les costó volver a levantarlo. Una serie de circunstancias se sumó para hacer que **La Máquina** se desvaneciera en el tiempo. Después de los recitales en el Millington Drake, esa **Máquina** se hizo una sola vez más, en el boliche carrasqueño Graffiti —función a lleno total y muy aplaudida—.

**—¿Por qué duró tan poco, el espectáculo?**

JAIME —*Era complicado organizar esos conciertos —a pesar de la buena voluntad de todo el mundo, porque para todo el mundo era un privilegio tocar con Mateo, nadie pensaba ganar dinero. Después que se hicieron esas presentaciones, nosotros nos abrazábamos en el pasillo luego de tocar, o durante el concierto, porque parecía que estábamos volando en una nave.— Lo que pasa es que fue tan duro, tanto para Estela como para mí, que después que cumplimos con esos cuatro* shows *yo no quise saber más nada. Y luego, bueno, era muy complicado como cualquier cosa, incluso hoy en día, cuando se tiene nueve personas. Y a nadie nunca se le ocurrió producir más ese concierto. Se acabó ahí. Especialmente porque Mateo renegó de eso.*

ESTELA —*Bueno, el espectáculo ese en principio estaba previsto para hacerse las veces que se hizo, digamos. Después lo que estaba previsto era grabar un disco. Jaime tenía unas horas de crédito ahí en Sondor, y que iban a dar, aparentemente, por lo menos para el grueso de la grabación, hecha como si fuera en vivo, hacer el espectáculo varias veces y después seleccionar las tomas que quedaron mejor. Después veríamos cómo se hacía lo demás, pero el asunto era que todos estábamos totalmente interesados en que eso quedara grabado, porque era una cosa así, histórica, ¿no? Y bueno, Mateo se rayó no sé con qué historia, y no hubo caso, no lo quiso hacer. Al final salió también con que había sido una porquería. Le venían esos ataques de que estaba todo mal.*

Otro proyecto discográfico quedó en las ganas (o en la falta de ellas) al culminar **La Máquina del Tiempo**. Era la vieja idea de un largaduración a medias de Mateo y Jaime. La idea había nacido en la correspondencia entre ambos en el año 80.

MATEO —*La proposición tuya de grabar un L.P. y la posibilidad de hacerlo contigo me fascina. Te ruego hagas todo lo posible por venirte a MONTEVIDEO, antes de lo previsto.* [Carta a Jaime Roos, 30/IV/1980]

JAIME —*La idea que yo tenía era de hacer la mitad de los temas de Mateo, y la mitad de los temas míos. Que yo participara en los de Mateo y él en los míos. Tábamos entusiasmados con esa idea. Y yo iba a hacer la producción del disco. En seguida nosotros hicimos* ***La Máquina del Tiempo****. Y la idea era grabar ese disco luego de terminar* ***Mediocampo****. Yo, después de la experiencia de* ***La Máquina del Tiempo*** *quedé convencido de que era imposible trabajar en ese disco con Mateo. No quise saber más nada con ese proyecto. El proyecto de* ***La Máquina del Tiempo*** *a mí me quitó el sueño durante muchos días.*

La Máquina del Tiempo descansó casi un año, y volvió a aparecer en un formato totalmente diferente: un recital de Mateo con su guitarra, acompañado de un televisor prendido (sin sonido), cuyas imágenes se combinaban aleatoriamente con una nueva chorrera de canciones nuevas.

LUIS TROCHÓN —*La* ***Máquina del Tiempo/2*** *fue organizado por el TUMP* [Taller Uruguayo de Música Popular]. *A mí y a otros compañeros nos pareció bien empujarlo un poco, yo qué sé, onda «Mirá, tenés que cantar», ¿viste? Hablamos con Mateo para una serie de reci-*

*tales en La Máscara*[26]*. El trato con Mateo lo tuve yo, en el sentido de juntarme con él y plantearle que «El TUMP tiene ganas de hacer 'eso', el TUMP es 'esto y aquello', ¿a vos te interesaría?». Al tipo le dio una gran alegría que se instrumentara ese ciclo. Y lo que a mí me llamó la atención... Yo creo que esquemas los tenemos todos, por más que uno a veces se tire de que no, evidentemente los tenés, pero así, a raudales. A mí me sorprendió la profesionalidad de Mateo. Me sorprendió la minuciosidad. La imagen que me quedó es el tipo con su carpetita, cuidando hasta el más mínimo detalle. Totalmente obsesivo con el programa, con las fotitos ésas que tiene,*[27] *y que vaya eso acá y eso allá y que esto y que lo otro. Él hizo algunos carteles, y me traía también bocetos de los carteles, de cómo serían. Qué afiches iban a ser, dónde ponerlos, él se ofreció a ponerlos. Obsesivo también en la prueba de sonido. Yo pensé, sinceramente, con el esquema que yo tenía, y de haberlo visto deambular por ahí, la imagen del divagado, ¿entendés?, bueno, que sería todo un triunfo hacerlo llegar en hora al espectáculo. Y no, el tipo trabajó muchísimo. Fue un espectáculo precioso, precioso, precioso. Ese espectáculo fue impresionante. Impresionante. Para mí, ponele, lo que el tipo logra en ese momento —te digo la imagen que tengo, ¿no?— en la relación del canto y la guitarra... En ese espectáculo, me acuerdo, lo hizo de goma. Yo no podía creer cómo el tipo podía lograr esa independencia de voz y de guitarra. Iba para cualquier lado —pero por supuesto no era para cualquier lado, ¿no? En el sentido que*

Páginas internas del programa de La Máquina del Tiempo/2

26. Estaban previstas actuaciones para 13, 19 y 26/IV/1985.
27. El programa de **La Máquina del Tiempo/2** tiene fotos de escritores de ciencia ficción que Mateo recortó de alguna revista (era fanático consumidor de **Fantaciencia**, de donde sacó también la ilustración de la tapa de **Más tiempo sobre Alchemia**). En el programa aparecen Lester del Rey, Isaac Asimov, Poul Anderson, John Brunner, Philip José Farmer y Harry Harrison.

*lograba una cosa expresiva, e ir serruchando la pata constantemente... Brutal. Y las cosas cómicas que se producían con el televisor. Él prendió el televisor cuando empezó el espectáculo y nunca más se apagó. Y a mí me gustó que él hizo referencia al televisor —ponele, de poner caras y mirar— dos veces en todo el espectáculo. Me pareció que fue brillante. Porque si no el chiste se agotaba a los cinco minutos, ¿viste? Tá, te podrías reír porque justo estaba cantando una canción de amor y aparecía un tipo matando a otro, yo qué sé, pero tá. El tipo habrá acusado la televisión dos veces, y no más. Entonces era como mágico, no sé. Era brutal.*

*Yo en ese momento estaba haciendo muchas músicas para obras de teatro del director de La Máscara, Atilio Costa. Por eso surgió lo de La Máscara. Era un teatro que no iba nadie, muy poca gente. Y entonces bueno: un recital de Mateo, un nombre que en ese momento no sonaba mucho ni nada... Sin embargo, fue impresionante: se llenó y fue brutal. Y bueno, faltando quince, veinte minutos para terminar, la gente del teatro me vino a buscar desesperada, porque había problema de piñata y cosas por el estilo. Eran cinco o seis muchachos que eran amigos de Mateo y estaban con algunas copas de más, y los sacaron y cerraron la puerta del teatro y quedaron ellos afuera amenazando, «Que vamos a entrar y lo vamos a matar a palos» y que no sé qué. La verdad que una situación bastante tensa. Apenas terminó el espectáculo, me acuerdo que Mateo salía con la señora. Entonces me acerqué a Mateo, así, en secreto, y dije: «Mirá, Mateo, ahí hay unos muchachos que dicen que son amigos tuyos, y están diciendo que acá va a haber piñata. Fijate si no los podés calmar y decir que no hubo mala voluntad, o decirles que...» Y bueno: Mateo los saludó a todos, evidentemente eran amigos de él. Se tomó un taxi y tá, se fue. O sea, no se metió en el problema ni les dijo nada. Y ahí yo me quedé entre los dos fuegos, traté de calmar los ánimos ahí, y al final no pasó nada. Pero en ese mismo momento Atilio me dijo que nunca más se hacía el espectáculo, ¿no?*

Mateo vuelve a hacer un **La Máquina del Tiempo/2**, aparentemente el mismo espectáculo, el 13 de junio en Casacanto[28]. Y al poco tiempo ya aparece la tercera **Máquina**, la más duradera y de mayor público de todas las **Máquinas del Tiempo** en vivo. Mateo fue designado como el número musical para la primera edición del Circuito Cultural Municipal. Ideado por el Departamento de Cultura de la Intendencia, el Circuito consistía en una serie de actuaciones gratuitas en distintos barrios de la ciudad, de un paquete «cultural» como podría ser éste: abría Mateo con un espectáculo de música corto (siete canciones), seguido de una actuación del mimo Alejandro Meneguzzi y del Ballet Folklórico Contemporáneo haciendo el número **Estampas criollas**. En esa primera época, fueron cuatro actuaciones semanales (de lunes a jueves) durante dos meses.[29] Mateo fue propuesto por la asesoría de música del Departamento de Cultura, constituida por Jaime Roos y Carlos da Silveira. El grupo acompañante fue más conciso que en **La Máquina** inicial: un trío instrumental (Mateo con Urbano en bajo y Fernando «Lobo» Núñez en congas) más las integrantes de Travesía[30]. El sonido lo hacía Emilio Arteaga.

MARIANA —*Ahí fue cuando conocí a Urbano, que recién llegaba de Buenos Aires, que no aguantaba más, se vino p'acá. Conocí al Lobo ahí, también. Y bueno, y también ensayamos como locos. Impresionante la cantidad de ensayos que hubo.*

ESTELA —*Esa experiencia fue fenómena, afuera de lo que fuera la música o lo que fuera el espectáculo en sí, digamos. Durante todo el tiempo, tanto en los ensayos como en la recorrida*

28. Pasaje de la Cantera, entre Palmas y Ombúes, e Ismael, en Punta Gorda.
29. Se hicieron en total 30 actuaciones, entre el 7 de octubre y el 28 de noviembre de 1985.
30. Travesía, inactivo como grupo autónomo desde la **Máquina** del Anglo, ya figuraba bajo el nombre de sus tres integrantes. No quedaba claro si el grupo seguía existiendo o no. De hecho, ya no hacía (y no volvería a hacer) un repertorio independiente del trabajo de coros para Mateo.

*del Circuito, nunca hubo ningún roce, ningún problema, y Mateo estaba muy contento de toda esa experiencia, ¿no? Además de que fue toda una apuesta que hizo el Departamento de Cultura, ¿no?, vale decirlo. Porque había muchísimas dudas sobre Mateo. Mateo tenía, digamos, la aureola de divagante y de irresponsable, y yo qué sé cuántas cosas, y entonces los tipos se jugaron con grandes dudas a que iba a responder frente a un compromiso así, que era, yo qué sé, cuatro veces por semana ir a tocar a horarios fijos. Y bueno, no hubo el más mínimo problema, porque Mateo era sumamente responsable en sus actuaciones. Por lo menos durante ese período, ¿no?*

JAIME —*Y así fue como Mateo hizo esa* **Máquina del Tiempo**, *junto a Travesía, Urbano y el Lobo, y como asesor musical no me vi defraudado en lo más mínimo, ya que nunca faltó a un* show, *hizo todo bien y tuvo un cierto éxito, en la medida de lo posible, para un Circuito Cultural Municipal.*

URBANO —*Lo del Circuito fue una maravilla. Brutal. Fue imponente. Había mucha gozadera, mucha concentración.*

**—Había unas líneas de bajo elaboradísimas, ¿no?**

URBANO —*Lo hicimos ahí entre los dos. Porque daba. Justamente porque éramos tres, daba para jugar, adornar y hacer cosas.*

**—Ya había ahí un criterio de repertorio bastante diferente al de las** Máquinas **anteriores. ¿Cómo lo encaraba Mateo?**

MARIANA —*Y, me parece que un poquito más comercial, ¿no? Ya tenía una cabeza un poco más de laburar. Él estaba muy preocupado con trabajar, ¿viste? Entonces bueno, eligió canciones un poco más potables.*[31] *Mirá, cuando nosotros nos enteramos de en qué lugares teníamos que tocar estábamos un poco temerosos, ¿no? Porque bueno, con Travesía habíamos cantado bastante en cooperativas de vivienda. Entonces más o menos conocíamos los barrios de Montevideo. Pero nos parecía que Mateo, no sé, que nadie iba a entender nada. Porque además veníamos con la imagen aquella de* **La Máquina del Tiempo**, *¿no? Pero fue exactamente lo contrario. Tocábamos así, en el quilómetro 21 de Camino Maldonado, que es donde yo vivía, donde la gente se viste hasta con bombachas de gaucho y anda a caballo, ¿viste? Y ahí mató, yo, fue una cosa bárbara. La gente se moría, había muchos niños, por ejemplo —siempre iban muchos niños, entrada gratis, ¿viste?—, y los chiquilines se quedaban como locos. Como locos. Después en Pajas Blancas tocamos en un lugar donde nos esperaban con corvinas asadas, ¿viste?*[32] *Era toda una onda así, los tipos esperando a «los artistas», ¿no? Imaginate, no iba nadie ahí. Y bueno, tocamos para un público de coreanos, porque había una planta pesquera ahí que recién empezaba. Coreanos y perros. ¡Nunca vi tal cantidad de perros! A veces cuando nos juntamos con Urbano y el Lobo recordamos esa vez: Mateo empezó a entablar un diálogo con los perros y con los coreanos, que yo no te puedo explicar. Faltaba que los perros aullaran: los tipos entendían. Imaginate eso y nosotros tratando de tocar candombe, ¿no? Me acuerdo que se subió una morenita que andaba por ahí con un chiquilín y empezaron a bailar. En el qui-*

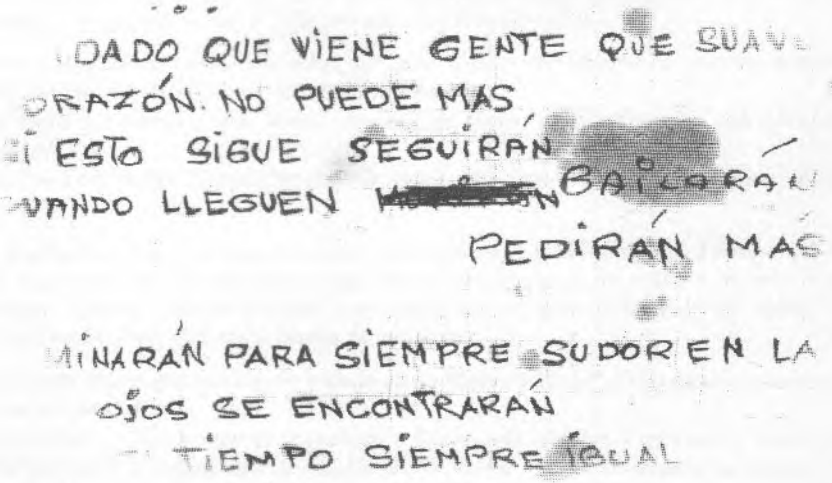
31. En este orden fijo durante todo el Circuito: 'Palomas', 'La mama vieja', 'Yulelé', 'Canción para renacer', 'Eh, caballero', 'Tom y Jerry' y 'Flor de murga'. En 'Tom y Jerry' Mateo tocaba el charango (prestado por el Pato Rovés). La canción reflejaba su atracción por la televisión, otro rasgo de su vida hogareña:
RENÉE —*No sé si a las cinco o a las seis de la tarde empezaban los dibujitos animados, Marcela* (la hija menor de Renée) *le pegaba el grito: «¡Mateo, empiezan los dibujitos!» Y él venía sonriendo, ya riéndose, porque le encantaba mirar los dibujitos. Le gustaba mirar El Pájaro Loco y El Correcaminos.*

32. Teatro Móvil Pajas Blancas, 4/XI/1985.

*lómetro 16 de Camino Maldonado*[33]*, yo creo que a la segunda canción se apagó la luz. Era un colegio, el Don Bosco. Y bueno, el Lobo siguió tocando las congas, y Urbano empezó a hacer palmas, y nosotras seguimos haciendo palmas, trajeron unas velas y Mateo ya empezó a hacer una macumba. Y terminó con todo el mundo bailando. Una macumba que no era macumba, te podrás imaginar... Decíamos cualquier cosa y bailábamos cualquier cosa, nadie sabía nada de umbanda ahí. Pero fue una cosa alucinante. ¡Y el público como loco! La luz no volvió nunca, nos fuimos y creo que esa gente no se va a olvidar nunca de lo que pasó ahí.* [risas]

*Y lo que puedo hablar de Mateo en ese Circuito Municipal fue un nivel de profesionalismo nunca visto. Lo único que a veces nos ponía un poco nerviosos es que en el medio de 'Yulelé' siempre había una piza. ¡Y las pizas podían durar dos minutos como podían durar media hora! Y a Mateo no le importaba mucho el lugar donde estuviera ni la pelota que le estuvieran dando, y a veces la piza era eterna. El loco seguía y seguía, estaba enroscadísimo y nosotras teníamos que seguir cantando arriba un coro, y quedábamos exhaustas, vo. Siempre la gente que viajaba con nosotros (más que nada los plomos y la gente que estaba en el sonido, y después un mimo, ¿viste? —el resto no, porque había un grupo que bailaba con boleadoras y eso, que no tenía nada que ver—) todo el mundo se sabía las canciones de memoria, todo el mundo cantaba. Me acuerdo que 'Canción para renacer' era el clímax. Travesía tenía que hacer un corito, y de lo que me acuerdo era del efecto hipnótico que te causaba, que más de una vez me reventé la cabeza contra el micrófono, por ejemplo, porque cerraba los ojos, empezaba a cantar, y de pronto sentía «¡toc!» Esa canción sí, podríamos haberla mantenido cantando horas. Y son de esas cosas que no sé si hay otro músico que lo pueda lograr, más que Mateo, ¿no?*

*En el Circuito Municipal Mateo siempre nos presentaba como «Las azafatas de la Máquina del Tiempo». Y yo era «la seriota». La seriota era porque me pasaba riendo, básicamente. Entonces cada vez que nos subíamos al escenario Mateo me decía adelante de todo el público: «¡Dale Mariana, te juego un serio!» Y el serio no duraba ni dos segundos, porque con mirarle la cara nomás que ponía ya largábamos todos una carcajada, ¿no?*




Detalle de la letra de Yulelé (autógrafo de Mateo, hacia 1986).

33. 30/X/1985

# 22
# Colaboraciones

RADA —*Yo le hablé a Mateo: «Mateo, ¿por qué no grabamos un disco juntos una vez en la vida?» Lo hablamos con Quique Abal y grabamos* **Botija de mi país**.

RENÉE —*Lo de Mateo y Rada fue muy improvisado, ¿no? Mateo se iba a un bar que había en la esquina de casa, y ahí escribió todo lo de Mateo y Rada. Él me dijo que 'Mirandomé' la había hecho para mi hija más chica, Marcela. A Marcela se la llevaba al Circuito, muchas veces. Y él dijo que la veía tan linda entre nosotros todos tan feos. Además que ella iba muy contenta y le gustaba ir con él. Ella por ahí tendría nueve años.*

RADA —*Demoramos como tres meses pa' hacer el disco ése. Que yo no vivía en Montevideo, estaba en Buenos Aires. Venía las veces que podía.*

—¿Cómo fue trabajar con Mateo después de tantos años? ¿Siguió el mismo entendimiento?

RADA —*Totalmente. Rapidísimo todo. Siempre. Y fue maravilloso. El disco ése es maravilloso.*

Romancho Berro, después de hacer el sonido de **La Máquina del Tiempo** del Anglo y de acompañar el Circuito Municipal (era el propietario de los equipos de amplificación y trataba de estar siempre presente para cuidarlos), a partir de fines del 85 trabajó como técnico en Sondor, grabando **Botija de mi país**.

—¿Y cómo era la interacción de trabajo entre Mateo y Rada? ¿Ellos estaban siempre juntos en el estudio?

ROMANCHO —*No, a veces yo le grababa a Mateo solo, después le grababa a Rada solo y le ponía percusión a alguna cosa que había hecho Mateo, o Rada terminaba sus propios temas, después Mateo decía «Bueno, me gusta.» o «No me gusta» o «Ponelo bien bajito», o «Ponelo así»... Yo, en ningún momento me di cuenta de que fuera un trabajo como se puede pensar, ¿no?: Mateo y Rada se juntan, preparan ocho o diez temas y lo graban. No: más o menos cada uno hizo lo que pudo, y para lo que pudieron juntarse se juntaron, y si no, no se juntaban.*

**—¿Y por qué hubo un lapso de tiempo tan largo entre la grabación y la mezcla?**
ROMANCHO —*Porque lo querían mezclar juntos. Y nunca se juntaban.*

La espera duró casi un año y medio. Terminado de grabar hacia principios del 86, **Botija de mi país** quedó en el congelador, e incluso empezaron a circular sospechas de que, como muchos otros proyectos de Mateo, el fonograma jamás se editaría, o de que las cintas hubiesen sido borradas (al igual que las pizas grabadas con Barcarola durante las primeras sesiones de **Cuerpo y alma**). Fue la última colaboración cercana entre Mateo y Rada.[1] Mientras tanto, llegaban al fin los años luminosos de Mateo al lado de Renée.

**—¿El envolvimiento de Mateo con drogas se atenuó de alguna forma en ese período en que estuvieron juntos?**
RENÉE —*Mirá, él no fumaba ni nada de eso, cuando estuvimos juntos. Lo que tomaba eran las pastillas, que son horribles. Yo sabía que le estaban haciendo un daño tremendo. Y yo presionaba mucho. Era con lo único que hacía presión. Y hacían mucha presión mis hijas.*
**—¿Vos no le notabas ningún cambio, ninguna trasformación cuando las tomaba?**
RENÉE —*Las pulsaciones le subían. Porque claro, esas pastillas son para cuando una persona está con una crisis asmática. El corazón le latía muy fuerte. Y él dice que le gustaba esa sensación.*
**—¿Y cómo reaccionaba ante la presión que hacías?**
RENÉE —*Se enojaba, él. Cuando tomaba las pastillas era muy evidente. Comía una cuchara de comida e iba al baño o a la cocina y se tomaba las pastillas. Entonces mis hijas veían que él las tomaba. Yo lograba por épocas que él las dejara de tomar. Y no le cambiaba para nada el carácter, ni dejaba de hacer lo que estaba haciendo, ¿no? Cuando dejaba de tomarlas él engordaba, comía más...*

La triple tensión originada por la censura al consumo de bolas, por la presión negativa de las dos hijas mayores de Renée y por la mudanza de Renée para Melo llevaron a la disolución de la pareja. En una letra inédita, '¿Renée?', Mateo termina diciendo: «y aunque tú no quieras/cerquita el misterio/que puede la vida//me quedo en suspenso/e igual yo te amo». En enero del 86 estaba de vuelta en la calle y el mangueo.

Yo había conocido a Mateo durante la experiencia del Circuito Municipal. En febrero, habiéndome invitado Mariana Ingold para producir su primer fonograma solista, elegimos entre los dos a Mateo como arreglador para algunas de las canciones. Lo fuimos a buscar en la pensión que queda frente al Club Mar de Fondo, en Durazno 1777 (y Yaro)[2], donde Mateo pudo vivir durante casi un año.

Mariana, nacida en 1958, pertenecía a la generación para la que Mateo apareció más como un loco callejero que como un mito musical.

MARIANA —*El asunto es que yo vivía en Mercedes, y a pesar de que mi padre tenía una disquería, no me acuerdo de haber visto un disco de Mateo. No creo que haya llegado al Interior. Y bueno, cuando me vine a Montevideo* [1975], *empecé a cantar en un coro, conocí a Fernando Cabrera y recuerdo que Fernando me mostró* ***Mateo solo bien se lame****. Te digo la verdad, en un principio no me entusiasmó mucho, ¿viste? La música que más me interesaba era más ela-*

1. Posteriormente compartieron el escenario en el *revival* de Los Shakers y de El Kinto, que se hizo en el Teatro de Verano en el 89, pero sin preparar ningún número nuevo (hicieron 'Mejor me voy'). Rada compuso dos canciones dedicadas a Mateo (¿retribución por 'Lo dedo negro'?), tituladas 'Mateo' y 'Centinela' (esta última, un tema espeluznante). Hasta la fecha de publicación de este libro jamás las grabó.
2. Ese escenario inspiró la canción 'Siestas de Mar de Fondo'.

*borada, con más arreglo, «bien cantada» —entre comillas— y eso. En esa época me gustaba Chico Buarque, me gustaba Milton.*

**—¿Y cuándo te empezó a gustar Mateo?**

MARIANA —*Me empezó a gustar bastante más adelante, te diría. Yo empecé a hacer música popular recién en el año 81. Y bueno, a Mateo lo conocía de vista de andar por Pocitos, que siempre andaba con una carpeta de matemáticas abajo del brazo.*

En *La Máquina del Tiempo* del Anglo había una sola canción mía que era 'Cara a cara', *y a Mateo le gustaba mucho. Él siempre me decía: «¡Esa murga, esa murga!» Y bueno, esa era la primera canción que yo componía, y sentía que a un tipo como Mateo le gustaba, y me daba un poco de fuerza, ¿no?*

Mateo quedó contentísimo con la invitación para lo que vendría a ser **Todo depende**. Como no le gustaba trabajar sobre grabaciones, sino con gente ahí presente y tocando, tuve mi oportunidad de vivir aunque sea un poco de esa enseñanza tan fundamental en la vida de tantos músicos, que fue ensayar con Mateo (especialmente en esa fase, que fue de mucho buen humor y amistad). El mecanismo de trabajo era que Mariana tocaba su base en la guitarra (base que para Mateo era un sobreentendido inmutable: el arreglo se haría arriba de esa base). Mateo inventaba las partes tocándolas en su guitarra. Yo las escribía, y pasaba a tocarlas en el piano, para que él pudiera seguir inventando partes adicionales sobre lo ya hecho. Estando casi todas las partes escritas, recién ahí les asignaba instrumentos (teclados, vientos o inclusive guitarra).

Al principio, Mateo escuchaba y escuchaba repetidas veces la canción, con una gran dificultad para aprenderla y memorizarla (una evidencia de que un talento excepcional no se combina necesariamente con la rapidez de asimilación). La idea de arreglo parecía brotarle en abstracto, de la cabeza. En determinado momento, al tomar alguna forma la imagen mental que tenía, en pocos segundos encontraba las posiciones más desusadas en la guitarra y tenía pronta una posibilidad absolutamente insólita, pero genial. Eran insólitas porque, construidas arriba de una base que mantenía intacta (la guitarra de Mariana), llevaban la armonía, el ritmo, e incluso el clima afectivo de la música hacia lados inesperados. Y parecía genial porque, distorsionando parámetros tan básicos, al mismo tiempo respetaban y potenciaban lo que intuíamos como la «esencia» de la composición. En 'Fue ayer', por ejemplo, es muy fácil distinguir la guitarra compuesta por Mariana (canal derecho) de lo agregado por Mateo (la guitarra del canal izquierdo, y todos los demás instrumentos y voces). La introducción y la distorsión de las funciones armónicas hechas por Mateo, y en principio tan entrometidas, según creo realzan algunos rasgos de la canción, como la ternura y el toque infantil, y el ritmo toco le agregó llevada y vuelo.

Pero esos elementos no salieron de primera. Fueron antecedidos por una cantidad increíble de alternativas. La primera era ya maravillosa, y cada vez que Mateo decidía tirar una a la basura con cara de desprecio yo me desesperaba, creyendo que era imposible encontrar algo mejor. Era posible. En cierto sentido, algunos aspectos de la versión definitiva resultaron decepcionantes con respecto a posibilidades anteriores, musicalmente más llamativas (especialmente en 'Fue ayer'). Lo que pasa es que Mateo realmente estaba preocupado no sólo con la «belleza» o con la primera impresión superficial que podría inspirar su trabajo arreglístico, sino que le concernía especialmente la relación, muy madurada, con la onda de la composición, el coloque exacto.

Encontrado el arreglo, fueron semanas y semanas de ensayos, en los que Mateo trataba de llegar a cierto punto también en la interpretación, conciente, además, de que disponía de contadas horas de estudio. No dejó, de todos modos, de estar abierto a ideas de último

momento (el arreglo de 'Co–autoría', que había sido ensayado decenas de veces, fue radicalmente cambiado —para mejor— en la noche anterior a la grabación).

El caso de 'Carnada' fue totalmente diferente: fuimos a buscar a Mateo a proponerle un arreglo de urgencia, ya que Lazaroff —encargado inicialmente de la tarea— vino a último momento a decir que no le salía nada. Mateo hizo todo el arreglo de una canción que nunca había escuchado antes, en apenas tres horas, en un ejemplo de «oficio». El arreglo tiene elementos brillantes pero, creo, se siente la diferencia con los demás a nivel de maduración de la idea y de la forma de tocar. Mateo necesitaba mucho tiempo (bastante más que un músico con entrenamiento «profesional» a la yanqui) para trabajar un tema.

Eduardo cumplió estrictamente con el cronograma de la etapa de grabación de las bases, ciñéndose al tiempo fijado y alcanzando, a mi entender, un nivel excepcional en los tres temas más trabajados ('Fue ayer', 'Co–autoría' y 'Asiestar'). Llegué a la conclusión de que la tan mentada irresponsabilidad de Mateo era una completa mentira. Pasó el tiempo antes de que me diera cuenta de que era una mentira parcial.

En el estudio fue que vine a conocer la curiosa combinación de un baián (o sea, la mitad grave del tabla hindú), provisto de parche de cuero liso, con una mitad aguda de bongó. Esa combinación instrumental había sido estrenada en un fonograma de Pippo (**Nosotras, nosotros**, de 1984). El juego percusivo había sido usado también en **Botija de mi país**, que por entonces seguía inédito y sin mezclar. Hay dos versiones de la historia del baián de Mateo.

PIPPO —*Eduardo Márquez y yo se lo trajimos de regalo a Mateo de Brasil. También le trajimos una craviola de regalo. Que él después vendió a los pocos días.*

ARIEL AMEIJENDA —*Parece que vino un batero australiano y trajo un tabla y se rompió el parche, y para no llevárselo, se lo dejó de regalo a Pirucho. Yo era muy amigo de Pirucho. Y ya hace diez años que estoy fanatizado con la música hindú, ¿no? Y bueno, como yo tocaba el sitar y me encantaba el tabla, entonces Pirucho me lo regaló a mí. Y ahora lo enganchamos con lo otro de Mateo: lo conocí en un recital en Pocitos Viejo, cuando desproscribieron al Frente Amplio. Yo ya conocía a Mateo de grabaciones y ya lo admiraba, ¿no? Entonces me presenté ahí después del recital y le dije que tocaba el sitar, y Mateo ahí, como loco, ¿viste? Al otro día ya estaba acá en casa. Y ya empezamos a tocar. Y estuvimos prácticamente dos años, que él venía dos veces por semana. Y tocábamos y tocábamos, horas, horas, horas... Y bueno, entonces yo emparché el tabla y se lo regalé, ¿vistes? Quedó mal emparchado. No suena como un tabla, pero bueno, Mateo se hacía el bocho que tenía un tabla, ¿no? Después hicimos algo con Urbano en el Templo del Sol*[3]*. Llegamos a tocar, pero no salió bien, quedó una cosa medio desprolija.*

*La técnica que Mateo usaba no era técnica de tabla, precisamente. Él lo que buscaba era sacar el sonido de tabla a esos tambores que él llamaba tabla, que uno era un bongó y otro era un tabla mal emparchado. De todas formas, la técnica de Mateo era increíble, ¿no? Clavaba los dedos...*

**—¿Eso de tocar así, con la punta de los dedos, tenía algo que ver con tabla o era invención de él?**

ARIEL —*No, eso era invención de él para hacerle la deflexión que se le hace al tabla con la muñeca. Dado un golpe, empujaba con la punta de los dedos para hacer «wuú».*

Yo ya conocía técnicas de tabla, de libros, e incluso tenía un cassette *con una técnica de tabla. Y bueno, él se interesaba muchísimo y me preguntaba: hablábamos sobre los ragas y*

3. Bvar. España 2109.

*los talas y todo eso. Debe haber sido en el 86 que vino Merly* [Marcelo] *Donoso, el tablista chileno, que era excelente. Y ahí como que Mateo se quedaba colgado, lo miraba, lo miraba, e intentaba hacer algo. Merly era muy virtuoso, y alguna cosa Mateo tiene que haber sacado de ahí. Hicimos un recital en la Asociación Uruguaya de Yoga, con el tablista y Mateo. Unas cosas hermosas. Creo que a partir de ahí Mateo empezó a grabar como percusionista de un montón de gente.*

*"Nosotros hablábamos enormidades de temas esotéricos y filosóficos. Yo estaba en el yoga y a él le interesaba montones. Él era un místico antes que nada, yo creo.*

*Él escuchaba todo tipo de música. Le gustaba, por ejemplo, Oregon. Cuando yo le conseguía grabaciones de Oregon, él ya se acomodaba, ¿vistes?, y ya preparábamos un té o algo, prendíamos unos inciensos y nos quedábamos horas escuchando, y se iba con la música. Y entonces me decía cosas así: «¡Pah, mirá a lo que llegaron estos tipos!» Fanático del* jazz, *también: le encantaba Hermeto Pascoal, le gustaba Miles Davis.*

*Él siempre perseguía eso que él llamaba «la descomposición». Por ejemplo, le llamaba la descomposición cuando él hacía un ritmo que quedaba flotando arriba de otro ritmo. ¿Viste que a veces quedaba una cosa súper simple, pero que la daba vuelta, caía la una a tierra la otra no. ¿Vistes esas cosas minimalistas?*

**—Defasajes.**

ARIEL —*Esos defasajes a él le encantaban. Él decía que ahí entraba todo. «En la descomposición», me decía, «están todos los ritmos.» Ya rompés por completo el modo, la escala, la armonía, todas las notas son válidas. Siempre que tocábamos acá tratábamos de llegar a eso. Empezábamos a tocar un rato, y como a la media hora empezábamos a entrar en eso que él llamaba la descomposición, y en ese estado quedábamos horas, sin aburrirnos. Salieron unas cosas hermosas de esa época. Tocábamos* «blues *hindúes». Llegaba a momentos de éxtasis, ¿viste?, que perdíamos la noción de tiempo. Llegábamos a un fluir que no llegué con nadie, salvo lo que estoy logrando ahora, después de años de meditación, con el tablista que toco, de llegar un momento que lo que sale no lo pensás, no lo procesás, y todo entra, todo sale bien.*

**—¿Él tocaba la percusión y vos el sitar?**

ARIEL —*Él tocaba tabla. A veces tocaba la guitarra.*

No sé si cuando conocí a Mateo agarré los últimos restos de la onda tranquila de tiempos de Renée, o si es que el comportamiento de Mateo era cíclico (de ahí, quién sabe, los testimonios tan encontrados sobre su «profesionalismo» y su «divague»). En 1986 le ofrecieron a Mateo dar clases de guitarra en el TUMP. Fue un desastre: dejó plantados a los alumnos, quería cobrar más de lo acordado, hasta que, espontáneamente, desistió de su carrera como profesor. Excepto por algún caso particular muy eventual, como fue el de Mariana Ingold.

MARIANA —*Mateo me dijo una vez que «Vos tenés que tomar clases de guitarra». El profesor era él. Entonces él vino a casa un par de veces, y las clases de guitarra de Mateo eran enseñarme una canción de él. Yo me la tenía que aprender, y él aprovechaba y hacía un arreglo arriba.* [risas] *Entonces ahí surgió el arreglo de 'La libélula', ¿no? Que para mí es tan difícil tocar aquello que realmente fue una tremenda clase de guitarra. Ahora, para él fue aprovecharse de la situación y hacer un arreglo.*

Tratando de sacar su sustento directamente de la música —el único laburo en que se disponía a desempeñarse profesionalmente—, Mateo decidió armar una nueva **Máquina**. La banda ahora estaba integrada por Travesía (con Estela tocando su sintetizador Juno 6 además de cantar), Andrés Bedó en piano eléctrico y sintetizador (Minimoog), Urbano en bajo, Álvaro Salas en congas y Sergio Faluótico en batería. La idea era hacer candombailes, como telonero de Jaime Roos y Repique.

MARIANA —*A mí me daba lástima, porque sentía que era imposible que la gente se pusiera a bailar con eso. Podía bailar 'La mama vieja' y algo más. Pero el tipo pensaba que eso pudiera llegar a ser comercial, y realmente 'taba difícil, ¿no?*

Parecería que en la medida en que se fue acentuando en él la «locura», a partir de fines de los 60, Mateo se fue desconectando también de lo que es, efectivamente, una música comercial. En los últimos tiempos, no es que Mateo insistiera en la intransigencia respecto a hacer «comercio» musical. Lo que pasa es que lo que mucha gente tomaba como una de las vanguardias de la música uruguaya, en la cabeza de su autor era una forma más de «changar», exactamente como en los tiempos del Panamericano o de Los Malditos.[4] Me acuerdo, por ejemplo, que a 'Siestas de Mar de Fondo', que integraba el repertorio de esta nueva **Máquina**, Mateo la consideraba con sumo desprecio, como una canción «chota y comercial» (muchos opinamos que es todo lo contrario: de lo más bello que compuso, pero muy poco comercializable). Mateo jamás escuchaba sus propias grabaciones (excepto, posteriormente, **La mosca**), y rara vez hablaba de su música. Confesó con algunos amigos (Lockhart, Ariel) que cada vez que se subía a un escenario a hacer 'Príncipe azul' o 'La mama vieja', sentía que estaba haciendo *cover* de él mismo.[5] La «música en serio», tendió a relegarla al ámbito privado, con una función de crecimiento personal o colectivo de los músicos que estaban tocando con él, en algún caso extensible mágicamente a los eventuales espectadores. Sus preferencias musicales entraron a volcarse cada vez más a la música instrumental: Miles Davis, Pat Metheny, Oregon, Hermeto Pascoal.

ARIEL —*Lo que más le interesaba, yo creo que era la música como un objeto de meditación, te diría, de fascinación. Yo siempre quise hacer músicas de él, que tenía grabadas, y él jamás. No quería ni que le hablara, ¿viste? No quería comparar las cosas que hacíamos, súper delirantes, con las cosas que hacía él. Como que él siempre daba a entender que eran cuestiones comerciales. Incluso vos le preguntabas de etapas anteriores de él y muy rara vez te hablaba. Como que siempre las cosas que hacía las quería borrar, ¿no? Pero como 'taba pasando muy mal económicamente, como que se desviaba un poco para las cosas que le redituaban, ¿no?, que podían hacer un mango.*

Pero aun para un laburo aparentemente sin pretensiones musicales, como declaradamente era la tercera **Máquina**, Mateo no se bajaba del caballo con respecto a sus exigencias de concentración semirreligiosa en los ensayos. El clima de la preparación de esa **Máquina** fue de los más tensos.

ESTELA —*Ensayamos ese espectáculo como tres meses. Y ahí estaba difícil el asunto de los ensayos. A Mateo le volvió el ataque de que estábamos haciendo las cosas medio a disgusto, y de que no estábamos poniendo todo lo que podíamos, e incluso me acuerdo que con Mariana tuvo terrible pelotera. En definitiva, un sufrimiento espantoso, pero bueno: la música siempre valía la pena.*

4. MATEO —*Siempre, uno busca lo comercial. Lo que pasa es que por razones que se descomponen a través de la música, ehh, lo comercial tiene una onda.* [BARDANCA, 1988, p. 17]

5. Buscaglia tiene otra interpretación, más compatible con el lado «agresivo y malo» de Mateo:
BUSCAGLIA —*Mateo componía hermosísimos temas que él tocaba una, dos veces, después no tocaba más, la dejaba ahí. Y de repente eran aquellas canciones o aquellas cosas que más la gente decía: «Qué bárbaro que hizo Mateo», ¿no? Pienso que ahí Mateo se estaba tomando su venganza, ¿no?, de todo lo que esta sociedad, de todo lo que alguna gente le había hecho a él. Él, en su debilidad, ¿no?, ¿con qué se podría enfrentar, en qué podría dañar, castigar a esta sociedad, Mateo? Era, bueno: «Esta canción tan linda, no te la hago más. Y no te la doy, y se muere.»*
Tal vez así se explique lo de **La Máquina del Tiempo** del Anglo, y de montones de canciones dejadas por el camino.

Asistí a varios de los ensayos de esa **Máquina** y vi montones de peleas, con Bedó (porque aparentemente «no se ponía» —a mis oídos tocaba fenómeno—), con Urbano (¡echándole en cara episodios del tiempo de El Kinto, por una mina que Urbano le habría «afanado»!). Urbano habló de una «pelea de segunda mano» con Pippo (ver p. 248) por un episodio ocurrido ocho años antes. A Mariana la llegó a echar del proyecto por haber faltado a un ensayo (por dolor de muelas).

MARIANA —*Y bueno, yo me fui del ensayo. Y como a las dos de la mañana apareció Mateo y tocó timbre en casa de mis viejos, abrió mi padre, ¿viste?, no entendió nada, y era Mateo para pedir disculpas, y no sé qué.*

Pese a la disculpa, el clima se terminó pudriendo para el lado de **Todo depende**, y el profesionalismo y entrega que nos había deslumbrado a Mariana y a mí ya no lo fue tanto. La grabación de la voz solista de 'Corazones solitarios' fue una especie de enfrentamiento tensísimo, en el que Mateo toreaba a todos los que estábamos ahí, y llevó horas.

**Todo depende** se terminó de mezclar en julio del 86, y a las pocas semanas se hundió el proyecto de la nueva **Máquina**. Obviamente aquella música era inviable en los candombailes de Jaime Roos y Repique. Mateo arregló para tocar en el Templo del Sol. Como iban a hacer los últimos ensayos ahí en el local, hicieron una primera función gratis. Mateo evaluó las posibilidades económicas de la empresa, disolvió el grupo sin remordimientos o excusas por las decenas de horas que le habían dedicado todos los demás, y decidió hacer la temporada en trío, con Urbano y Álvaro. La obsesión de Mateo por la guita era tal, que en una ocasión le cobró entrada a sus propios acompañantes.

ÁLVARO —*Llegamo a la puerta, digo a Urbano: «¿Qué te pasa, Urbano?» «'Toy nervioso, Álvaro. Mateo me quiere cobrar entrada a mí.» «No, ¿cómo te va a cobrar entrada?» Esa misma noche, íbamos a tocar. Entonces voy y le digo: «Mateo...» «Vos también tenés que pagar la entrada. Todo el mundo paga entrada.» «¿Pero hasta los músicos? Mirá que somos del grupo estable.» «No, todo el mundo paga. Tienen que pagar entrada.» Y tá. Y pagamo entrada. Se había perseguido. Porque el tipo iba a la consumición. Entonces a Mateo se le metió en la cabeza como que el tipo del local le estaba dando pérdida. «Tá, ahora me voy a poner a cobrar yo la entrada.» Quiso cobrar tanto que nos cobró a nosotros. ¿Y qué le vamo a decir? ¿Que no?*
**—Y después de la actuación cobraron...**
ÁLVARO —*Y después cobramos, seguro. Onda, ¿no?, el loco. Loco mismo.*

La temporada en Templo del Sol no es ni muy exitosa ni muy extensa. En algunas funciones se agrega al grupo Ariel, tocando el sitar. Termina el ciclo a mediados del segundo semestre del 86. Mateo, invitado por el Pato Rovés, comparte con éste la composición de la banda de sonido de la pieza de teatro infantil **La calesita rebelde**, en el Teatro de la Gaviota[6]. Los derechos de autor están lejos de garantizarle los ingresos mínimos para comer, pagar la pensión y comprar pastillas y marihuana. Y con Mateo nuevamente deambulando por las calles, pero sin aparentar la misma locura de fines de los 70, ocurre que muchos músicos jóvenes entran a sentirlo cercano y receptivo (y además necesitado de trabajo), y empieza toda una onda de recitales compartidos. El primero de la oleada fue con el Trío Caramelo, un grupo integrado por Andrés Wels, Danilo Iglesias y Carlos «Pirincho» Irigoyen, en una línea satírica medio basada en Les Luthiers. La idea de invitarlo fue

6. Dirigió Till Silva. Pato Rovés firmó la dirección musical, y además de las composiciones de Mateo y del Pato, había músicas de Darío Felicini y Ronald Santana. Fue el último de los trabajos de Mateo para teatro.

Mateo tenía una memoria impresionante. Impresionante por buena y por mala. Podía salirse con unos recuerdos inverosímiles, o igual podía olvidarse totalmente de algo que le había pasado el día anterior. En 1986, en uno de los ensayos para **La Máquina del Tiempo** del Templo del Sol, salió a flote un episodio, de una noche en que Pippo rehusó alojamiento a Mateo, en los 70.

URBANO —Un día me empezó a tirar mierda, él, en el ensayo. Nadie entendió nada. Yo había ido con Pippo al ensayo. Pippo se quedó en la puerta, escuchando. Y Mateo se entró a poner mal, ¿viste? Y yo estaba tocando enfrente de él, así. Y me empezó a decir, me empezó a relajar, empezó a hablar de una llave de la puerta: «¡No, porque la llave...! ¡Y porque vos no te abrís!» Y me empecé a tomar como que era que yo no me abría con el loco. Porque podría ser, ¿viste? Yo sabía que el loco tenía ese raye con la gente que realmente no se abre con él. Pah, y me empecé a quebrar, y quedamos todos duros. «¿Y qué me decís, Mateo?» Pin pan, y me meó todo. Y mucho tiempo después salió a luz que en realidad el loco me estaba hablando a mí pero estaba relajando a Pippo que estaba atrás, a espaldas de él. Porque una vez había ido a la casa de Pippo, y le golpeaba que quería entrar, y no tenía dónde quedarse. Y Pippo no quería que se quedara, ¡y le decía que no tenía la llave! Y no podía ser, porque Pippo estaba adentro de su casa, y ¿cómo le iba a decir: «¡Loco, no te puedo abrir porque no tengo la llave!»? ¿Me entendés? Mateo se agarró un tapón que volaba. Y yo me aparecí con Pippo en el ensayo todo «¡Opa!», no sé qué, y el loco quedó duro, viste? No le dijo nada. Me meó a mí. Eso es bien de Mateo. Que a veces habla pa' otro lado, ¿viste?

de Andrés (posteriormente uno de los líderes de Debutaca), que de adolescente —como tantos— se había fanatizado con El Kinto a través de las audiciones roqueras de **Sonido Nacional** en CX 26, a mediados de los años 70. Mateo aceptó, y terminó coprotagonizando el ciclo llamado **Je–je**[7]. Las partes del Trío y de Mateo no estaban integradas, y los dos se juntaban apenas al final para un tema compartido. Para ese único tema Mateo exigió un mes de ensayos, en los que pudo además disfrutar de improvisaciones y audiciones con los integrantes del Trío (se copó con Sting y Los Van–Van).

ANDRÉS WELS —*Me acuerdo que tenía, por ejemplo, el casete de las* ***Tortugas Azules***[8]*, y le gustaba un tema instrumental que había ahí*[9]*. El loco se moría también con la sutileza del*

7. **Je–je** se dio en junio y julio de 1986 en La Candela, trasladándose el 2/VIII para la Sala 1 del Teatro Circular, en versión modificada (5 funciones hasta el 6/IX/1986).
8. Sting, **The Dream of the Blue Turtles**, 1985.
9. 'The Dream of the Blue Turtles', de Sting.

*bombo del percusionista de Los Van-Van. Decía que el bombo lo metía en un lugar mágico, ¿no?*

**—¿Cómo lo enganchaba la gente en el espectáculo? Yo qué sé, la gente de repente iba a ver algo humorístico, y lo de Mateo puede llegar a ser gracioso pero no es exactamente humorístico, no?**

WELS —*Pero que era totalmente humorístico... Como que el justificativo eran las canciones, pero lo desopilante era el intermedio entre canción y canción de Mateo, ¿no? Hablaba con la gente, hablaba sin la gente, yo qué sé. En esa época la Máquina del Tiempo era más populachera. Decía que por ejemplo, en un momento la nave llegaba a la luna y estaban todos esperando con choripanes y botellas de vino en la luna.*

**—¿Y el recital de La Candela qué receptividad de público tuvo?**

WELS —*Buena, buena. O sea, 'tuvimos prácticamente dos meses y casi siempre lleno.*

**—¿Y ustedes no lo acompañaban a él y él no los acompañaba a ustedes, en ningún momento?**

WELS —*En esa primera etapa, no. En la segunda etapa, cuando fue en el Circular, no era que él nos acompañaba musicalmente, sino que nos acompañaba actoralmente. En los camarines del Circular está lleno de ropas, y nosotros antes de hacer los espectáculos siempre nos disfrazábamos de cualquier cosa. Cuando nosotros tocábamos 'El bolero del verdulero'*[10]*, Mateo aparecía con una peluca y un vestidito, se ponía al lado de una columna y hacía unos gestos como que era una mujer fatal. Ahí se caía el estadio. No hablaba nada, pero verlo era increíble.*

Jaime Roos, que había escrito dos años antes sobre Mateo que «*no es lo que se dice un arreglador, no es ese su punto fuerte*»[11], probablemente rectificó su opinión a partir de los trabajos del maestro para **La Máquina** del Anglo y para **Todo depende**, y decide invitarlo para arreglar 'Te hizo vivir', una canción de su nuevo proyecto fonográfico, **7 y 3**. Mateo preparó un arreglo de guitarras y voces, además de tocar el «tabla» junto con la guitarra básica de Jaime. Para la parte vocal, Mateo invitó a Mariana Ingold.

MARIANA —*Mateo estaba viviendo acá, a tres cuadras de casa, en una pensión*[12]*, y había pasado por casa y me dijo si no quería cantar en un arreglo que había hecho para un tema de Jaime. Y realmente, yo, pasé por la pensión a dejarle no sé qué, y el tipo estaba así, con un grabadorcito prestado, espantoso, que sonaba todo mal, laburando como loco, transpirando, ¿viste?, metido adentro de eso. Y bueno, fue al estudio con todo preparadísimo, ¿no?*

JAIME —*Mateo era muy personal trabajando en estudio. Era difícil para mí trabajar con él, puesto que él está acostumbrado a dirigir sus grabaciones y yo las mías, y tenemos puntos de vista muy fuertes, ambos. Y él, cuando no se salía con el punto de vista de él realmente se agarraba terrible tapón. Él grabó una serie de guitarras, de las cuales quedó solamente una frase en el medio de la canción, que parece una cinta tocada al revés. Todo el comienzo era totalmente excepcional pero no tenía nada que ver con la canción, era muy angustiante como música. Y a mí no me gustaba, y él se emperró y —dijera él— «me encachilé», y quiso grabarlas hasta el final. Y yo le dije que eso no servía y se enojó mucho. Y entró a tirar una onda muy mala. Porque Mateo tenía una vibración muy fuerte, y cuando él tiraba esa vibración fuerte en forma de mala onda era especialmente fuerte y malo. Entonces yo no le dejé que me tiñera de esa vibración y poco menos que le dije que se fuera del estudio. Por más que fuera Mateo yo no iba a soportar eso ni de él ni de nadie. Mariana Ingold*

10. De Andrés Wels.
11. *ROOS*, 1984.
12. En Jackson, casi Rambla.

*estaba presente, aquella noche, y ella quedó también impresionada por todo eso que había pasado. En realidad lo que pasaba era que se chocaban dos músicas y que a él le gustaba mucho lo que había hecho y no soportaba que yo fuera a borrar eso. Y él tenía razón, porque yo le había pedido para hacer juntos esa canción. Ahora, hubo un momento que yo creí que la canción que yo había escrito agarraba por otro lugar, por otro camino, y no lo pude aceptar. Luego de eso estuvimos un buen tiempo donde casi no nos hablábamos.*

Cuando Mateo se tuvo que referir al incidente, asumió la actitud de siempre: todo eran rosas, a nivel personal.[13]

ANTONIO LADRA —**¿Y Jaime Roos? hiciste un tema con él, ¿Cómo fue ese diálogo?...**
MATEO —*Fue un encuentro de tiempo totalmente irregular, por supuesto en lo que se refiere a música, ¿no?. Te digo irregular porque tratamos de terminar la cosa con una especie de mezcla entre samba y candombe lo cual se aceleraba. Yo creí simplemente que me caía en los abismos del tiempo. Terminamos tan rápido, tan rápido que yo choqué, en algún momento, ante la barrera del sonido. Pero por suerte no hubo problemas, no hubo ningún accidente y todo salió así como suena en el disco. Yo no sé cuál es la opinión de él, ¿viste?, en cuanto a lo que se hizo, o mejor dicho a lo que quedó de contento de lo que habíamos hecho, pero a mí no me gustó mucho. Cuando escuché el disco lo encontré bajo de sonido...*
LADRA —**No sería la grabación...**
MATEO —*No sé, no sé.* [LADRA, 1987]

En la navidad del 86 el «tabla» y la presencia de Mateo colorean una parte significativa de la música uruguaya. Suena Mateo en el primer fonograma de Mariana, y en los nuevos discos de Jaime y de Fernando Cabrera. Cabrera había conocido a Mateo personalmente en el año 83, cuando el fonograma del grupo Baldío se grababa simultáneamente a **Cuerpo y alma** en Sondor. Los dos se volvieron a encontrar en las grabaciones de **Todo depende**.

CABRERA —*Yo lo invité a tocar la percusion en 'Autobeat', un tema por cierto muy mateístico —es como decir: «voy a componer en este estilo»—.*

Cabrera estaba entre los muchos músicos escuchados atentamente y respetados por Mateo.

NELSON CAULA —**¿Qué otras canciones te gustan de Fernando, aparte de ésta** ['El loco']?
MATEO —*Todas me gustan.*
NELSON CAULA **¿Y empezás a conocer las canciones de él a raíz del espectáculo en sí o ya las venías escuchando?**
MATEO —*No, ya conocía cosas de él, de Baldío. Tiene un tema ahí que me gusta mucho,* [...] *'Llanto de mujer'.* [...] *Bueno, y la milonga aquélla que está en Baldío* ['Méritos y merecimientos']. [CAULA, 1987]

Los dos músicos son invitados para participar en el espectáculo de lanzamiento de un libro de Gustavo «Macachín» Wojciechowski[14], y de ahí la idea de preparar algunos temas en conjunto. Así se armó el dúo Mateo & Cabrera.

CABRERA —*Podíamos hacer una cosa así, una guitarrita, dos tamborcitos y voces, solamente dos personas. No tenía las complicaciones de un grupo, no iba a haber muchos gastos de fletes*

13. Su visión «amistosa» del incidente de la expulsión de los músicos en las primeras sesiones de **Cuerpo y alma** (ver p. 192), habría que leerla teniendo en cuenta esa distorsión.
14. 25/XI/1986, Teatro Circular. El libro era **Sobras completas**, Ediciones de Uno.

*y de amplificación, íbamos a conseguir trabajo más fácilmente. La guita se iba a repartir entre dos, nada más, e íbamos a poder ganar mejor plata, cosa que siempre los músicos estamos tratando de ver y de resolver, porque acá es muy difícil, ¿no?, trabajar de músico. Tábamos en plena época de música uruguaya de los grupos de varios integrantes y electrificados y con una impronta muy roquera —época en la cual yo también hacía lo mismo, y tenía montado mi grupo, con Galemire, Etchenique, Recagno,* [Carlos] *Cotelo. Pero al mismo tiempo, a mí siempre me gustó tener otra cosa, también. Entreverar, ¿no? Paralelamente, o poquitas semanas después, el grupo que yo tenía se disolvió, dejó de existir, y yo quedé solamente trabajando con Mateo, y seguimos así juntos, ya con mucho entusiasmo, francamente, ¿no?, y con mucho placer, varios meses, tocando en varios teatros, festivales, y grabamos incluso un disco.*[15]

*Nosotros armamos el repertorio en base a un cincuenta por ciento de canciones para cada uno, y buscamos el siguiente equilibrio: poner canciones tanto de él como mías que ya fueran conocidas, viejas, y que al público le gusta escuchar. Pero también utilizar el dúo, ambos, para tener un nuevo vehículo para sacar nuevos temas y nuevas experimentaciones. Entonces bien, a los temas conocidos, tratamos de hacerles arreglos completamente diferentes y distintos a los originales. Y en los temas nuevos, estábamos un poco limitados en el sentido de que éramos dos voces y dos instrumentos —en general, una guitarra y percusión, y en algunos casos dos guitarras—. Eso era lo máximo de que nosotros podíamos disponer de variedad tímbrica. Entonces, en algunos casos yo recuerdo que se tornaba engorroso encontrar un arreglo que nos convenciera, ¿no?, para un tema. Y hacíamos allá lo que podíamos y lo tocábamos en vivo y también dejábamos librada una buena parte a la improvisación en el momento, a lo que se diera cada día.*

*En el caso de los arreglos concretos, yo recuerdo que yo allí aprendí algo, ¿no? Yo tenía una experiencia arreglística de MonTRESvideo, de Baldío, de mis discos anteriores, en donde yo creía que era una persona que siempre iba a fondo en las cosas, y trataba de encontrarle la máxima cantidad de posibilidades a una música, ¿no?, que yo me exigía mucho y que sacaba un buen partido de los arreglos que inventaba, de la forma de tocar la guitarra y etcétera. Ahora, en esos meses que trabajé con Mateo yo me di cuenta de que había un techo o un límite mucho más lejano de lo que yo me imaginaba, que había que encarar la cosa de un modo mucho más profundo y disciplinado e ir verdaderamente al fondo de las cosas. Eso es algo que yo recuerdo con gran felicidad, de esa etapa, porque me convirtió en un músico un poco más riguroso: verlo trabajar a él, verlo inventar a él, o ver a Mateo buscar, buscar, e insistir, perseguir, repetir infinitamente atrás de una nota, de un sonido o de algo, hasta que lo encontraba.*

*Ensayábamos mucho, te voy a decir. A un ritmo de ensayos que yo había perdido también desde las épocas de MonTRESvideo. Porque, claro, en cada época uno se guía un poco por ciertas improntas o por ciertas costumbres o por ciertas cosas que están en el aire. En la época de MonTRESvideo lo que estaba en el aire, por ejemplo, era un poco Los que Iban Cantando. Había toda una especie de actitud de que si uno iba a presentar un recital en una sala de teatro, bueno, ensayaba cuatro o cinco meses antes, varias veces por semana, hasta el más mínimo detalle. Y después eso, más adelante en mi vida, cambió, porque de repente yo tocaba con otros músicos, más veloces, o distintos, con otras costumbres, yo qué sé. Ahora, con Mateo, yo volví a una disciplina mayor de ensayo.*

**—¿A un nivel más práctico, de organización de trabajo, quién vendía el dúo, quién organizaba?**

CABRERA —*Escuchame... Qué pregunta me hacés. Vos lo conocés a Mateo. Mateo —¿cómo*

15. Además de toques sueltos, hicieron ciclos en La Candela (estrenado el 7/II/1987) y en el Notariado (estrenado en 11/IV/1987).

*se puede decir?— yo no lo dejaba hacer nada desde el punto de vista organizativo, planificación, burocracia, administración del trabajo, prensa, no le permitía hacer nada. Salvo, por supuesto, las entrevistas, lógico. Mateo organizando un espectáculo, por ejemplo, es imposible.*

**—¿Esa personalidad tan especial de Mateo llegó a ocasionar algún tipo de disturbio en algún espectáculo?**

CABRERA —*No. Yo qué sé. No siempre era fácil llegar a un acuerdo en algunos temas internos, íntimos, ¿no?, de organización, de planificación... Detalles, ¿no? Pero igual nos llevábamos bien y no había ningún problema. Y con respecto a lo que vos me preguntás del escenario... ¿Cómo te puedo decir...? Yo he tenido siempre, y sigo teniendo —ahora mucho menos, debido precisamente a la influencia de Mateo— un concepto de lo que es subirse al escenario muy distinto del que tenía Mateo. Muy distinto. Entonces muchas veces para mí fue verdaderamente una violencia atravesar algunas circunstancias, algunos diálogos o algunas situaciones que se suscitaron en escena, puesto que Mateo manejaba con absoluta libertad la escena, con absoluto dominio, y yo no. Yo la manejaba con una inmensa timidez y con muy poco dominio. Ahora bien, ¿qué sucedió? Con el correr del tiempo él comenzó a utilizar, a manejar esa situación con fines escénicos. Y luego yo me di cuenta de eso, y tácitamente accedí a cumplir en escena un rol que no te voy a decir que me resultara de lo más cómodo ni que me hiciera de lo más feliz, pero que me daba cuenta de que funcionaba muy bien, que era el rol de los típicos dúos, Abbott y Costello, por ejemplo. Yo era Abbott.*

*Luego de que estrenamos el espectáculo, seguimos ensayando porque nos propusimos al cabo de dos meses renovar ese repertorio, y hacer más cosas, más temas nuevos y más temas viejos que no habíamos hecho. Eso fue después de La Candela, cuando cambiamos al Notariado. Queríamos hacer un espectáculo que fuera un segundo espectáculo, que no se repitiera. En La Candela habremos estado dos o tres meses.*

**—¿Siempre a lleno?**

CABRERA —*Sí, se llenaba. Nosotros arrancamos en febrero. Hay que ser muy temerario acá en Uruguay para intentar hacer algo en verano, porque no hay gente, el público cambia, el Uruguay se convierte en otra cosa. Nosotros largamos igual en febrero, y agarramos la gente que igual tiene ganas de ver música. Iba bien el espectáculo. No es muy grande la sala de La Candela, ¿no? Hay que reconocer eso también.*

**—¿Ustedes nunca intentaron ninguna coautoría?**

CABRERA —*No. Nunca se nos presentó. Cada uno llevaba los suyos. Hablamos en más de una oportunidad de eso. Pero nunca se concretó. Quizá porque, bueno, —me imagino, ¿no?— mundos muy diferentes. Creo que cada uno de los dos tiene muy incorporado qué clase de letras y qué clase de músicas quiere hacer, ¿no? Y creo que no coincidían mucho esas cosas.*

**—¿Y el disco cómo surgió, a nivel de negocio y de idea?**

CABRERA —*Yo pensé que podía ser relativamente barato grabar en vivo a un dúo, no necesitaba demasiado material, demasiada locura. Le propuse al sello Orfeo hacerlo y ellos aceptaron. Entonces nosotros estábamos haciendo una temporada en el Notariado y se arregló con el estudio IFU, que ya tenía alguna experiencia anterior de grabar un espectáculo en vivo. Se grabaron dos espectáculos —hicimos doble función, de principio a fin—.*[16] *Luego elegimos las canciones que estaban mejor, y armamos el disco. No sé si fue una buena idea o no.*

**—¿El disco refleja lo que era el trabajo en vivo?**

CABRERA —*Lamentablemente no. Fue un mal día del dúo, ése en que grabamos el disco. Nosotros en general tocábamos mejor, más suelto, con más* swing, *más prolijos, con más lindas*

16. El fonograma se grabó el 11 de abril de 1987.

*ideas, no sé. Ese día fue ni fu ni fa. Pero era el único día que se podía grabar. Desarmar el estudio y trasladarlo entero a un teatro son costos altísimos. Y bueno, nos manejamos con ese material, lo mejoramos un poco en el estudio. Me acuerdo que Mateo insistió mucho en volver a grabar la voz de 'Mejor me voy'. Y yo no estaba de acuerdo, para nada, porque me parecía que la voz que él había grabado en vivo era insuperable. Era una cosa alucinante, angelical y diabólica al mismo tiempo, era una interpretación maravillosa. Pero a él no le gustaba. Y la quiso grabar de nuevo, y la quiso grabar de nuevo, y no lo pude convencer, y la grabó de nuevo, y chau.*

*Luego de eso, a los pocos meses, fue que a mí me vino la posibilidad de irme para Bolivia, y ya no volví como por un año y medio. Ahí se cortó la cosa. Algo que tanto él como yo siempre manejábamos como una etapa realmente muy inicial, muy primeriza, y como que todavía no habíamos alcanzado para nada un nivel más o menos aceptable de lo que estábamos haciendo. Y teníamos ideas de grabar otros discos, en otras condiciones, y de hacer otras músicas, y experimentar con otras canciones, que se cortó porque yo me fui para Bolivia, ¿no?*

*Yo tengo la convicción de que a Mateo trabajar conmigo no le aportó nada, musicalmente. Que él no pudo tomar nada de lo que yo hago, ningún elemento, porque prácticamente todas las cosas que yo hago están contempladas ya antes en su música. Mientras que a la inversa sí. Yo pude tomar mucha cosa de él, porque su mundo musical contemplaba el mío pero además era mucho más amplio. Esa es la idea que tengo de la interacción que tuvimos.*

MATEO— [el recital junto a Fernando Cabrera] *Fue una experiencia bárbara. Y aprendí algo también de él: la simplicidad on que encara la musicalidad de los temas.* [UBAL, 1987]

Hay un contraste increíble entre el libro de prensa del dúo con Fernando y la enorme mayoría de lo que se escribía sobre Mateo unos tres años antes.

CABRERA —*Siempre, desde el principio, tuvimos un gran apoyo de crítica, aunque, yo qué sé, es bravo, ¿viste? La crítica acá siempre apoya. Unas veces uno pierde un poco referencia, ¿no?, porque resulta que si todo siempre está todo bien... Yo qué sé. ¿Somos unos genios, realmente? Porque si yo leo la crítica musical uruguaya respecto a mi persona tengo que creer que soy, no sé, un genio de la música. Y yo sé que no lo soy, ¿no?*

Lo de «*la crítica siempre apoya*» es una generalización a partir de un privilegio de que goza Cabrera. Pero es justamente el trabajo con el dúo el que marca la nueva situación de Mateo, finalmente liberado de la imagen de precursor en decadencia. No recuerdo haber leído una sola línea de reprobación franca a ninguna producción de Mateo posterior a este ciclo de recitales. Esa repercusión en la prensa fue, a partir de ahí, tomada como referencia en la valorización de la trayectoria de Mateo, generando la idea de que el profesionalismo de Cabrera había contagiado al viejo divagante, que ahora se tomaba más en serio.[17] (En verdad, Mateo se venía mostrando responsable y organizado desde hacía muchos años, sin tener la culpa de que la crítica no compareciera a comentar la **Guli-Guli**, **La Máquina del Tiempo/2** o el Circuito Municipal. Se manejaron adjetivos como «riguroso» y «responsable» como si en Mateo se tratara de una novedad, y había sorpresa por la moderación de los «divagues», cuando estos estaban no apenas moderados, sino totalmente ausentes de **La Máquina** del Anglo y muchos otros espectáculos posteriores.)

Sea como sea, el espectáculo y el fonograma tuvieron una repercusión, si no numéri-

17. Elbio RODRÍGUEZ, por ejemplo, después de oponer (no sin cierta justicia) la «*actitud 'amateur'*» de los de la generación de Mateo, a la profesionalización de los que crecieron en dictadura, señalaba que «*El rigor de Cabrera sirvió, además, para que Mateo cumpliera la mejor actuación suya en muchísimo tiempo*» [1987b].

camente superior a la de otros eventos recientes con Mateo, más aparente, debido a la bulla de los medios. El fonograma vendió no como uno de Mateo, sino como uno de Cabrera, con lo cual fue, probablemente el largaduración mateístico más vendido desde **Mateo solo bien se lame**, y seguramente el más vendido desde **Mateo y Trasante**.

Ese pico de prestigio fue el empujón para que Sondor se decidiera a sacar el LD de Mateo y Rada fuera como fuera. La mezcla se hizo en julio del 87, con Romancho Berro y Mateo. La ausencia de Rada tuvo sus consecuencias, ya que Mateo cometió algún abuso de poder. A él, que trataba de que las canciones comunicaran «cosas buenas», le escandalizaba que Rada puteara a la hipócrita interlocutora de 'Piel de zorro', y trató de que la voz quedara bajísima, con la letra apenas comprensible. Rada opina, sin saber que fue Mateo el responsable:

RADA —*El gran problema de ese disco es que como ninguno de los dos pudo estar en las mezclas, lo mezcló cualquiera, ¿no? Un desastre. 'Piel de zorro' está mal mezclado.*

# 23
# Mal tiempo sobre Alchemia

La situación se le complicó un poco a Mateo cuando se tuvo que ir de la pensión frente al Mar de Fondo, donde además del lindo ambiente barrial disfrutaba de una ventana a la calle, podía recibir las visitas que se le antojaban e intentaba algunas de sus accidentadas experiencias como profesor de música. A partir de entonces pasó períodos cada vez más cortos en pensiones cada vez más feas, en algunas de las cuales no se permitía recibir visitas ni tocar la guitarra. Cuando estuvo en la pensión Silmar, en Maldonado y Andes, tuvo que pedir a los amigos que evitaran buscarlo, porque la propietaria lo había retado por la cantidad de veces al día que tocaban el timbre preguntando por Mateo. En esas circunstancias era lógico que él prefiriera andar vagando por la calle a estar encerrado en esos cuartuchos. Sentado en algún boliche con su tradicional carpeta azul pudo escribir y dibujar, pero era más difícil para él componer. La pasión de Mateo por los ensayos derivaba también —sin desmedro de cualquier otra razón— de que era una de sus pocas oportunidades de hacer, escuchar y vivir música en esa etapa, ya que no tenía aparato de sonido y en muchos períodos tampoco guitarra.

Fernando Cabrera fue uno de los que más se movieron buscando curros para Mateo. Averiguó en AGADU sobre la posibilidad de una pensión vitalicia (posibilidad que no estaba contemplada en los estatutos de la institución), y en Palacio de la Música hizo gestiones concretas —sin éxito— para que le financiaran una guitarra eléctrica de bajo precio, ya que en ese momento Mateo no tenía instrumento para tocar en vivo. Algunas veces, cuando estuvimos viviendo cerca, en el Parque Rodó, Mateo me pidió prestado el apartamento para componer y hacer arreglos. Traía un paquete de cebada para preparar y ofrecer, yo me iba de casa, lo dejaba en el *living*, y me ocurría volver seis horas después y encontrarlo exactamente en el mismo lugar y en la misma actitud, todo transpirado. El producto concreto que recuerdo de una de esas dos o tres tardes fue la nueva armonización de 'Entre signos de', que antes era una milonga tradicional. Pude observar su proceso creativo, invariable en todo lo que le vi hacer en esa última etapa de su vida: Mateo hacía primero la letra, aparentemente imaginándose algunos rasgos de la rítmica de la melodía. Por

último, armonizaba. La armonía y la forma final de la melodía tenían estatus de arreglo, y cambiaban mucho (por gusto, o porque a veces Mateo simplemente se olvidaba de lo que había hecho).[1]

En su divagar por residencias diversas, Mateo alternó cortos períodos viviendo junto a su nueva novia, Mabel Hernández, a quien había conocido en el año 70 y con quien mantenía una relación más profunda (pero muy conflictuada) desde mayo del 86.

MABEL HERNÁNDEZ —*Mateo era muy alegre. Pero él sufría mucho. Una sola vez, en realidad, lo sentí amargado. Dijo: «La pucha, ¿nò? Yo soy quien soy y tengo que andar mendigando.»*

Esa queja, con cada vez más frecuencia, Mateo la fue repitiendo, pero únicamente para las personas más íntimas, en unos raros momentos en que dejaba su hermetismo habitual.

ÁLVARO SALAS —*Él era muy cerrado. No te dejaba entrar al interior de él. Si te veía con algún problema, te ayudaba. 'Taba fuerte. Te tiraba para arriba, ¿no? Que era importantísimo. Pero vos lo veías siempre igual, y sabías que tenía problema, y él no te dejaba entrar en el problema. Se escapaba un poco. Tú sabías que él estaba con terrible problema, pero él 'taba siempre con la música ahí presente. Vos tenías que tocar con él y dar siempre para delante. Eso era una cosa importante: por más que tuvieses problema, siempre tenías que tocar así, para arriba. Nunca para abajo. «Loco, vamo arriba.» «Vamo arriba.» Y eso servía, ¿no?*

Las dificultades por las que pasaba Mateo, combinadas a su índole no estrellista, llevaron a una interacción muy fluida con músicos más jóvenes o menos reconocidos. Mateo no sólo aceptaba invitaciones como las del Trío Caramelo o de Cabrera, sino que se moría cuando lo llamaban. Por principios del año 87, cuando se entró a armar la propuesta para la grabación de **Mal tiempo sobre Alchemia**, le pregunté a Mateo por qué no llamaba a Urbano como bajista. Y me contestó, medio como quien no quiere hablar mucho sobre la cosa, que estaba muy lastimado, porque Urbano había hecho un recital y llamó al Pato Rovés como guitarrista, siendo que Mateo hacía años que siempre que podía «le conseguía laburo» a Urbano como bajista.

URBANO —*Lo que pasa —que de repente es una boludez— es que vos pensás: «Yo qué sé, yo, llamar a Eduardo Mateo pa' tocar...» Te ponés, ¿viste?... Y es una cagada, porque el loco lo está necesitando y porque siempre que nos juntamos nos gozamos como locos, ¿viste?*

De hecho, Mateo integró el equipo estelar que acompañó a Mariana Ingold en el espectáculo del tardío lanzamiento de **Todo depende**, en julio de 1987 en el Teatro Circular. Además de Mateo, Mariana aparecía respaldada por Leo Maslíah y por Urbano.

**—Fue una cosa medio extraña que de repente Mateo apareciera trabajando de acompañante de una tipa que aparecía haciendo prácticamente su primer recital solista. ¿Cómo se te ocurrió llamarlo?**

MARIANA —*Me encantó el trabajo que el tipo hizo en el disco. Me pareció que el tipo puso tanta devoción que podía ser bárbaro en vivo. Y bueno, la idea era cantar también algunas canciones de él en vivo y que él fuera un invitado especial, más que nada. Ahora, de invitado especial pasó a tocar en prácticamente todas las canciones, ¿no? La juntada con Urbano fue prácticamente natural, porque él también estuvo en el disco. Lo raro fue con Leo, ¿no? Que*

1. Un buen ejemplo editado de esos cambios son los dos primeros movimientos de 'Ficción solar': se supone que era la misma música, que Mateo partió en tres porque la letra entera era enorme.

*ahí fue una conjunción extrañísima. Pero que me da la impresión —no sé, nunca lo charlé con Leo— que fue muy positivo pa' todos, ¿no? Yo me imagino que para Leo debe ser muy extraño trabajar con Mateo. Había un poco de celos de parte de Mateo, a veces, de que Leo tenía un poco más de arreglos que él en el disco, ¿viste? Yo ahí un poco como que tal vez menosprecié el hecho de que Mateo pudiera hacer más cosas. Me daba la impresión que Leo tenía que hacer más. Ahora me doy cuenta que no, tenía que haber sido igual o tal vez al revés, ¿viste? Pero en vivo no, en vivo realmente Mateo era indispensable, ¿no? Y bueno, y también 'tuvo bárbaro, yo qué sé. Me parece que conquistaba el público siempre, ¿no?*

**—¿Cómo evaluabas a Mateo como acompañante tuyo? Él fue tu percusionista oficial durante dos años, con la interrupción del recital con el Pitufo** [Edú Lombardo].

MARIANA —*Y bueno, yo qué sé, cada vez que yo lo precisaba al tipo le encantaba, ¿viste? Al loco le gustaba pila tocar percusión. Como que no tenía que hacer el menor esfuerzo. Que a veces en un arreglo para guitarra o cantando, el loco se tenía que preocupar más, ¿viste?, porque capaz que era más difícil, pero la percusión, como era tan fácil para el tipo, iba y era como un recreo ahí nomás, ¿no? Entonces era lindo mismo.*

**—Tenés también bastante trabajo con Mateo trabajando como acompañante tuyo, ¿no? ¿Cómo se desempeñaba como acompañante?**

CABRERA —*Era disciplinadísimo, era un encanto. En mi último disco, Mateo toca percusión en seis temas. Y su trabajo como músico de sesión, digamos, en el estudio, es maravilloso. Hace lo que le piden; concentración y una dedicación, así, total, al trabajo. No hay ningún problema, y un gran orgullo personal de que lo que quede grabado quede perfectamente bien, y él mismo es el primero en insistir en que algo se vuelva a grabar de nuevo porque no le gusta cómo quedó, aunque de repente el propio titular del disco ya hubiese estado conforme, ¿no? O sea, tenía un comportamiento sumamente profesional y de alto nivel técnico. Y muy ingenioso siempre, por supuesto, y solucionando, y dando ideas, y poniendo percusiones increíbles que a nadie se le ocurrirían y que él aportaba, ¿no? A mí Mateo me parecía un percusionista magistral. Y llegó un momento en que yo no imaginaba tema mío que no llevara percusión de Mateo. Incluso trabajos míos para música para teatro, música para otras cosas que yo he hecho, siempre lo llamaba como percusionista. Eso es una cosa que yo pienso a veces, ¿no? Futuros discos míos sin Mateo, francamente me cuesta muchísimo imaginarlo. Porque hay toda una franja que yo ya daba por descontado que iba a estar bien, que yo ni pensaba, que determinados temas, en determinados estilos, yo ya sé que iba a llamar a Mateo para que pusiera percusión. Ahora ya voy a tener que pensar un poco más qué voy a hacer.*

OSVALDO FATTORUSO —*Es difícil decir que Mateo era guitarrista, pero era un guitarrista de la gran puta. Es difícil decir que era percusionista, pero era un percusionista de la gran puta. O sea, como que no manejaba la técnica, pero el tipo le sacaba sonidos, y rítmicamente era tan preciso y tan creativo el loco que servía todo lo que hacía. Y siempre apostando a algo nuevo, algo fuera de lo común. No está en ninguna escuela ni en ningún cajón. No lo podés poner en ningún lado. Un creador, mismo. Y no es percusionista. Eso es rarísimo. El tipo tiene cabeza de percusionista. Te das cuenta en las batidas, en las pancadas. Es un percusionista nato. Lo mismo que Hugo. Hugo es muy buen percusionista, porque el tipo se pone a hacer un ritmo y te puede llevar toda una banda nada más que haciendo ritmo. Mateo te puede llevar toda una banda nada más que rascando la viola. Impresionante.*

Cuando en La Candela le proponen a Cabrera la prolongación de su exitoso ciclo con Mateo, Fernando, que ya tenía planificado un viaje de un año a Bolivia, propone que lo sustituya Mariana Ingold. Así se articula **Todo Depende de la Máquina del Tiempo**.

MARIANA — *En principio yo lo que tenía ganas era de hacer un trío, con Urbano y con Mateo. Y ahí Mateo no tuvo ganas. Mateo siempre se peleaba con alguien distinto según la época, ¿no? No es que se peleara, pero le venía una idea rara de las personas, ¿viste? Alguien le decía alguna cosa, por ejemplo, y el tipo como que no la entendía, entendía otra. Y después de años fue que averiguamos cuál era el drama de Mateo con Urbano. Cuando le dije, Urbano se quería morir, también, ¿no? Y era que Urbano le había dicho a Mateo: «No, la Máquina del Tiempo sos vos.» Y Mateo sentía tanto que la Máquina del Tiempo no era él, sino que éramos todos, inclusive Urbano, que se enojó y se pensó que Urbano lo estaba diciendo en forma despectiva, ¿no? Ese tipo de cosas creo que también me pasaron a mí, le deben haber pasado a muchas personas —capaz que hasta el día de hoy no saben porqué tuvieron algún problema con Mateo, ¿no?—. Que más que peleas era amor que tenía el tipo por uno, ¿no? Y entonces Mateo no quiso que estuviera Urbano. Incluso Urbano ofreció hacer el sonido, que en ese momento Urbano tenía unos equipos de sonido. Tampoco, Mateo se enfrascó con que no, que lo hacía él desde arriba del escenario. Y bueno, ensayamos los dos.*

En el tradicional régimen de ensayos obsesivos se fue armando un repertorio fascinante de canciones y arreglos. El esquema era fundamentalmente el mismo que en **Mateo & Cabrera**, pero tímbricamente más expandido, ya que Mariana también tocaba el teclado, además de la guitarra.

MARIANA —*Yo tenía unos arreglos pensadísimos de teclado, que él inventaba hasta la última nota, que incluso tenían a veces una digitación complicada, porque eran arreglos de guitarra que él me pasaba para teclados.*

Mateo llegó a darle a Mariana una letra para musicalizar, originando la única coautoría de ambos, 'Presentación de la murga'[2].

Desgraciadamente, el buen clima no se mantuvo. No quiero ser moralista, y me temo ser confundido con esas viejitas que son capaces de atribuir la culpa de un estupro al consumo de marihuana. Pero me tocó laburar ahí, haciendo la producción ejecutiva y la difusión, y pude constatar que en el caso sí influyó muy negativamente en el espectáculo. Por algún factor extraño la marihuana, en vez de tranquilizarlo y relajarlo, lo ponía agresivo y peleador. Se peleaba con Mariana arriba del escenario, y también con el público. Su provocación preferida consistía en cantar bajísimo y lejos del micrófono, para que nadie lo escuchara. Cuando de la platea venía algún pedido de «más volumen», Mateo se hacía el que no entendía y en actitud desafiante apartaba aun más el micrófono. Tratando de proteger la calidad del *show*, Mariana y yo hacíamos de todo para que Mateo, aunque fuera, dejara el pucho para después de la función.

MARIANA —**Yo le decía «Mateo, por favor, no» y no sé qué, entonces él se escondía en el baño y me decía: «Estoy haciendo pichí, Mariana». Y yo decía: «¡Dale, Mateo, si sale un olor que no se puede más!» Parecía un nene. Entonces por eso que nos enojábamos, porque había una relación de que yo lo retaba en vez de dejarlo, ¿entendés?**

2. 'Presentación de la murga', estrenada en **Todo Depende de la Máquina del Tiempo**, tuvo vida corta, y la música terminó sirviendo de base a otras canciones de Mariana: una primera versión de la música, que Mateo no aprobó, fue adaptada a un texto de Masliah, 'Dónde está tu corazón'. La segunda versión (que a Mateo sí le encantó) terminó con una letra de la propia Mariana, 'Murga pasada de moda', excepto por la introducción, que aparece en otra canción de Mariana, 'Sin tus pestañas' (todas de 1988). En ese proceso —que dejaría regocijado a Lavoisier—, lo único que quedó en banda fue la letra de Mateo, para la que Mariana me dijo que tiene ganas de seguir buscando una música adecuada.

Se hicieron tres funciones en La Candela (los días 5, 12 y 19 de setiembre de 1987). En la primera, fue posible todavía disfrutar un repertorio hermoso y unos arreglos increíbles, que aunque no gozaron de un Mateo particularmente inspirado como intérprete, bastaron para constituir un recital impresionante.

Las siguientes funciones estuvieron menos disfrutables. La última ni existió. Ahí fue que se pudrió todo: como no había más que siete pagantes, Mateo salió con que no quería actuar por tan poca plata (nótese el contraste con la actitud de años antes, en situación idéntica junto a Trasante, en p. 161). Era una decisión absurda, puesto que esas siete entradas aunque sea atenuarían los gastos de la amplificación, que eran fijos, y evitarían pagar al teatro una multa por incumplimiento. A los minutos, entendí que la actitud de Mateo era no perder el tiempo en tocar gratis, pero además desentenderse de los gastos, o sea, clavarnos a Mariana y a mí. Gastos que, para colmo, se debían en gran parte a él, quien vetara la propuesta de Urbano de poner equipos por un porcentaje de la boletería. No me hizo ninguna gracia, pero no hubo argumento o persuasión que valiera. Yo ya había conocido a un Mateo magnético, maravilloso, amigo y tranquilo; al Mateo divagante pero cómico; al Mateo paranoico, cerrado, misterioso y autodestructivo; y ahora completaba el incongruente panorama con un Mateo malo y frío. Se puso la gorra y el saco y se fue. Volvió a los diez minutos, al enterarse de que habían llegado cuarenta espectadores a último momento, decidido a actuar. Pero ahí fue Mariana, quien ya había guardado sus instrumentos y tenía un tapón de novela, quien ya no quiso saber nada. Mateo entonces fue a proponer al personal de La Candela actuar solo y quedarse con toda la plata. Al final no actuó nadie.

Por unos días, cundió un clima de guerra. Resulta que desde hacía algunos meses Ediciones Tacuabé había acordado con Mateo la grabación del primer «viaje» fonográfico de La Máquina del Tiempo, a ser lanzado por el sello Ayuí. A mí, como integrante del equipo de la editorial, me había tocado hacer las tratativas. Me pareció muy curioso que, pese a tener material para cuatro o cinco fonogramas, Mateo no demostrara ninguna prisa en grabar y, negociando con un sello independiente, sólo aceptó la propuesta a cambio de un adelanto de regalías de US$ 200,00[3] (mientras que para un sello grande como Sondor grababa sin cobrar). La cuestión es que, careciendo de recursos, Tacuabé no podía usar más de 60 horas de estudio y, para garantizar el cumplimiento de un plazo tan estricto, me tocaría también supervisar la grabación.

Llegado el momento de entrar al estudio, Mariana y yo estábamos seriamente peleados con Mateo debido al episodio en La Candela y no había clima para que participáramos. Delegué el control de la grabación al técnico del estudio La Batuta, Hugo Jasa. El problema era que Mateo no se acordaba de los trabajosos arreglos de varias de sus canciones nuevas. Ahora era la Máquina del Tiempo la que dependía de Mariana. Las demás integrantes de Travesía, que deberían participar en los temas procedentes de **La Máquina** del Anglo, no quisieron estar sin Mariana y decretaron huelga. Jaime Roos, quien pese a la mala relación con Mateo desde la grabación de *7 y 3* pensaba regalarle las horas adicionales que tenía a su crédito (y que originalmente habían estado pensadas para la grabación del espectáculo de la primera **Máquina**), retiró su ofrecimiento al saber que Travesía y yo nos habíamos desvinculado del proyecto. El clima se puso aun más espeso cuando Mateo, quien ensayaba con Alberto Magnone y Andrés Recagno en el depósito de los equipos de Repique, agarró sin permiso la guitarra de Jaime y se la llevó al estudio. Este era el Mateo supuestamente recuperado de sus tiempos de «locura». Seguía, a mediados de los años 80,

3. Equivalentes actualmente, considerando la inflación del dólar, a US$ 393,50.

tan divagado, tan antisocial, y a un tiempo tan concentrado, consecuente y eventualmente profesional como en los años 70.

Mateo apareció por Tacuabé desolado diciendo que no podía grabar y, con la mediación de Mauricio Ubal, terminó haciendo las paces con Mariana, pero sólo de a poco volvió a las buenas con todos los implicados.

ESTELA MAGNONE —*El clima de la grabación fue de terror. Nosotros habíamos resuelto que no íbamos a grabar, y finalmente, bueno, hicimos ahí un pacto de no agresión y grabamos. Pero no era un clima muy apropiado.*

Clima especialmente bueno, sólo el que se dio con Hugo Jasa, con quien Mateo se entendió de maravilla, profundizando de a poco una de sus amistades más importantes y consecuentes. Hugo, en su doble función de percusionista y técnico de estudio, le permitía a Mateo volar tanto en lo rítmico como en su nuevo mundo sonoro de ciencia–ficción y *jazz–rock*. La batería digital que introdujo en varios surcos de **Mal tiempo sobre Alchemia** fue esencial para la «tecnificación» del sonido de Mateo.

El primer contacto de Mateo con la máquina de ritmos fue a través del grupo Níquel[4]. En sus ocasionales visitas a Jorge Nasser, solía jugar con el aparato. Para **Mal tiempo sobre Alchemia**, llegó a hacer una prueba de uso de batería digital mezclada con batería acústica, usando la caja de ritmos y la computadora del Popo Romano (que a veces se usaba en las grabaciones de los yingles de Jasa y Cotelo). De las cuatro baterías que Mateo y el Popo llegaron a programar, se usó apenas la de 'Flor de murga'.

JASA —*Yo ya agarré un Mateo con una avidez de tecnología. O sea, con la mente predispuesta a trabajar la tímbrica, más que a la monodia acompañada. Entonces como las posibilidades tecnológicas eran mínimas, se utilizaron esas cosas mínimas como un* delay *y una cámara de* reverb. *La asignación de esos efectos en general en todo ese disco fue de él. Inciden en instrumentos que yo no lo hubiera puesto. Yo le mostraba los efectos, y él decía: «Eso me gusta para el tambor. Ponéselo al tambor.» Y a mí me sonaba como el orto. A él le gustaba. ¿Entendés?*

*Yo trabajando con él, me preguntaba si me gustaba, si no me gustaba. La mayoría de las veces que yo le decía que no, me decía: «Entonces dejalo».* [risas] *Quedaba como él quería. Pero fue un trabajo hecho muy a la apurada. Con muy poco tiempo. Él no trabajó con relax. Trabajó muy tenso.*

**La Máquina del Tiempo presenta a: Mateo/Mal tiempo sobre Alchemia (1er. viaje)** terminó siendo, junto a **Botija de mi país**, el fonograma de menor repercusión en toda la carrera de Mateo. No parece haber ejercido influencia, ni impactado a los músicos (participantes o meros oyentes), y vendió una nadería.[5] Ni siquiera inspiró alguna controversia pública, ya que **Mateo & Cabrera** marcó la frontera después de la cual calificar a Mateo como menos que un «genio» ya era visto como una ridiculez.

4. En ese momento, en el año 86, Níquel estaba integrado por Jorge Nasser (voz solista y bajo) y Pablo Faragó (guitarra y coros), que tocaban acompañados de una batería digital Roland (la misma usada en 7 y 3, de Jaime Roos).

5. Hasta octubre de 1993 llevaba vendidas 249 unidades (en casi cinco años de «carrera»). Esa cifra parca tal vez se deba, también, al hecho de que Tacuabé no llegó a tener la posibilidad o la disposición económica para sacar el fonograma en formato disco, que pese a ser insignificante a nivel de ventas de un músico muy popular promedio, para el sector social que consumía a Mateo seguía constituyendo, en la época, la mayoría de las ventas.

# 24
# *La mosca*

A partir de la grabación de **Mal tiempo sobre Alchemia** se afianza la amistad más importante de los últimos años de Mateo, con el multiinstrumentista, compositor, yinglero y técnico de sonido Hugo Jasa, nacido en 1959. Huguito es hijo de Henry Jasa, otro técnico de importante trayectoria, quien es actualmente uno de los socios del estudio de grabación La Batuta.

**—Huguito, ¿cuándo fue que vos conociste a Mateo personalmente?**

HUGO JASA —*Debe hacer más de veinte años.*

**—¿Qué, vos eras niño?**

JASA —*Sí, porque mi padre era técnico en Sondor, entonces yo iba a buscarlo de tarde. Y bueno, dos por tres me cruzaba con Mateo en el estudio o si no por la calle. Recuerdo una vez que nos cruzamos por la calle, que yo era chico, tenía doce años, y el loco me paró, y con una cara de divagante impresionante me dice: «¿Puedo pasar a través de ti?»* [risas] *Y nos empezamos a acercar más cuando yo tenía 14 años, en el año 74, cuando entré a estudiar en el Conservatorio Universitario y me dediqué a la música y a trabajar como técnico de grabación paralelamente. Tocamos juntos, inclusive, en ensayos. Mateo era muy, muy amigo de Pippo. Entonces Pippo vivía en la esquinita de Pereira de la Luz y a dos cuadras de Veintiséis de Marzo, en una plazoletita, y yo ensayaba a la vuelta de lo de Pippo con un conjunto. Esa casa donde ensayábamos era un criadero de pollos* [risas]. *Entonces había una baranda en todo el barrio, impresionante. Pero se acercaban siempre el Pippo y el Mateo y decían: «Che, qué bueno esto», «Che, qué horrible, tienen que cambiar esto»...*

**—¿Cómo empezó ese acercamiento más reciente?**

JASA —*Lo que pasa es que el Matthew a mí siempre me pareció un valor. Siento un poco como que dentro de Mateo y unos pocos músicos hay un fuerte manantial, ¿viste? Bueno, digamos, no hay como un interés cultural real en el gobierno de apoyo a esa cosa, ¿no? Eso que un creador uruguayo deja guardado en el tiempo, a través de una grabación, no sé, con ese tipo no había nadie que estuviera en un lugar de privilegio que lo pudiera posibilitar. Entonces yo me*

*sentí un poco en ese lugar, a través del estudio* [La Batuta]. *Y como él estaba siempre en la vuelta, de alguna forma trataba de ayudarlo. Digo, yo no me sentía responsable para nada por él, pero me sentía profundamente inquieto por que el tiempo pasara y no quedara más de lo que él tenía para dar, cuando él quería dar y no tenía cómo darlo. Y yo le propuse un día que, bueno, si bien él, por X razón, no podía formar un grupo, que me pasara músicas en un casete y yo le escribía por lo menos baterías*[1] *para que él pudiera trabajar. Para que Mateo estuviera en un boliche, en otro boliche, y que eso generara el interés de alguna productora: «Mateo está, it's alive». Entonces, bueno, ahí un poco nos empezamos a juntar mucho, y empezamos a hablar de muchas cosas. Empecé a querer a Mateo más. Mucho más. Y con rechazos, hasta de mi familia.*

**—¿Él frecuentaba tu casa?**

JASA —*Sí, varias veces. Me llevó un poco de trabajo poder, digamos, incorporar la persona de Mateo adentro de mi hogar. Es una persona muy distinta al código de lo que está bien y lo que está mal y de la apariencia. Un hombre muy sensitivo, y muy cuidadoso de lo suyo, de su forma de sentirlo. Como que él realmente era de una forma y él iba a cuidar esa forma. De pronto todo ese rechazo que pueda sentir nuestra sociedad acerca de un tipo como él, que lo hay de pique, parte un poco porque él manejaba una careta diferente, una careta que no vibraba en la misma frecuencia. Y bueno, el despojo de esa careta se producía a través del tiempo de la convivencia con él. Muy pasional, es la impresión que daba, muy apasionado. Su obra es un poco así, es muy intensa, ¿viste? Vos tenés que hurgar entrelíneas. No es un código directo —me da la impresión—, de asimilación fácil. Y su conducta de vida era un poco eso. No era fácil. Pero era un ser humano riquísimo, ¿no?*

**—Cuando charlabas con él, ¿vos sentís que lograste superar esa dificultad de comunicación que había con Mateo?**

JASA —*Sí, yo creo que sí, porque él era un hombre que le gustaba jugar mucho. Yo creo que era un poco como dos niños que están jugando con las cosas. Con la palabra, con el pensamiento, con la música. En la relación nuestra, cuando él entraba en el juego en que empezaba yo a distanciarme, yo debía tomar el juego de él para que él no se distanciara. Entonces, bueno, no había cosa más simple que yo hablar igual que él, que entrar en el código que él usaba para hacerme enojar, que era el del niño. Porque sabía que era la única forma de que él entendiera que era lo mismo. Entramos en un juego, y ésa fue la relación nuestra, en ese juego de no exigirnos cosas, de preguntarnos antes de pedirnos nada, de un respeto muy lindo. Y de ganas de estar juntos. Yo tenía en contra mi familia, mis amigos, mucha gente que también estaba cerca de él y que también estaba en contra de que yo insumiera tiempo para estar con una persona que en definitiva no me iba a aportar más que pérdida de tiempo. Pero después se hizo tan cotidiano el estar juntos y el vernos y el salir a almorzar juntos y todo eso, bueno, que después el hecho de vernos era ya común para todos.*

*A mí me hizo tanto bien todo el tiempo que pasábamos juntos... Yo me di cuenta de una cosa con Mateo, que cuando escuchaba música no tenía ningún tipo de prurito acerca de lo que escuchaba. Nunca vi que al tipo le diera por hacer un juicio acerca de lo que oía, jamás. Eso es una cosa que siempre me llamó la atención.*

**—Es como que no había ningún tipo de prejuicio. El tipo podía escuchar cualquier cosa e igual asombrarse, ¿no?**

1. Hugo se refiere a máquinas de ritmo electrónicas programables.

JASA —*Sí. Ahí va. Tenía una capacidad de asombro, ¿no? Con las conversaciones, tenía esa capacidad de asombro todo el tiempo.*[2]

**—¿De qué asuntos hablaban?**

JASA —*Mirá, a mí me gusta mucho la ciencia ficción, a él también. Todo lo que es espiritual, todo lo que, digamos, maneja terrenos sutiles de sensibilidad, escuchar fino —pero no fino por la elección de lo que vos oís, sino fino por la concentración para oír—. Nos prestábamos libros, yo leí* **El retorno de los brujos**, *que me prestó él, yo le presté* **Otros universos, otros mundos**, *de Pauwels y Bergier. Y sobre todo, yo aprendí mucho con Mateo a hurgar en la semántica de la vida, digamos. A leer entrelíneas.*

*Un día entramos en una discusión, que no fue una discusión, en realidad, fue un intercambio muy lindo, ¿no? Que creo que eso nos unió mucho. Yo qué sé, yo no fumo ni me la doy con ninguna droga. Una elección personal, pero digo, una de las barreras más grandes que de repente —yo pensé en un momento— podría llevarme a distanciarme de una persona como él —que yo quería estar cerca de él porque realmente lo quería a Mateo (tanto fue que después lo empecé a querer más, me di cuenta de que fue válido lo que hice)—, fue lo del fumo. Un día le dije a él que yo disfrutaba el estado en que él estaba, que yo quería estar con él aunque yo no estuviera influenciado por eso. Yo quería acompañarlo. Que me dejara. Y a partir de esa vez, nunca más él me invitó ni nada de eso. Seguíamos juntos en ese estado... Eso ayudó a la creación, inclusive. A él poder compensado, digamos, por el fumo, en un relax; y yo podía acompañarlo, estar atento a otras cosas, para que él pudiera ir más en su creación a la hora de grabarla.*

Mateo adoptó la casete grabada con las baterías de Huguito en virtualmente todas sus presentaciones a partir de ahí. La intención podía ser divina, pero dudo que el recurso haya aportado comerciabilidad al *show* de Mateo. Quien siempre tuvo repertorios sorpresivos y cambiantes empezó, cercenado por la casete, a presentar siempre los mismos temas en el mismo orden. Y las baterías (una máquina de ritmos Yamaha RX–5), a veces muy sumariamente programadas, no alcanzaban a constituir un sonido compacto, de grupo, y dificultaban escuchar la sutileza del trabajo guitarrístico de Mateo, tan disfrutable en sus actuaciones unipersonales. En el subjetivísimo terreno de la apreciación de la apreciación ajena, no recuerdo haber presenciado una instancia en que Mateo haya alcanzado gran comunicación y aplausos entusiastas con su dúo con la casete. Sí lograba esa comunicación cuando agregaba al *playback* de batería algún otro músico. Ocurrió así en el espectáculo que hizo a dúo con Leo Maslíah, el 7 de julio de 1988.

Ese *show*, ideado por Mauricio Ubal, fue uno de los espectáculos organizados por Ediciones Tacuabé en Centrocine.[3] Mateo ya había actuado en Centrocine, en el festival **Hoy por Hoy**, promocionado por el TUMP, el 7 de febrero de 1986,[4] y salió de ahí particularmente impresionado con lo que hacían Maslíah y Luis Trochón. Me acuerdo que a la salida nos fuimos a un boliche, y Mateo me decía que esos dos músicos y él hacían todo lo mismo. Y se puso a cantar las tres versiones del tema imaginario 'La pelotita' por cada uno: lo de Maslíah, hacía de cuenta que estaba golpeando un mismo acorde de piano sobre la mesa del bar, con un pulso fijo, con una melodía muy monótona que repetía «la pelotita, la pelotita». Para Trochón, decía «la pelotita» en tono amariconado, tratando de imitar la

2. Dos afinidades más entre el «mateísmo» y las filosofías orientales: para el hinduísmo, la «aversión a buscarles defectos a los demás» («apaishunam») está entre las características del que está dotado de naturaleza divina (**Bhagavad gitâ**, 16.2). Por otro lado está el objetivo taoísta y budista del «estado de asombro» (en chino «*hua chin*»).
3. Centrocine era entonces la principal sala de Cinemateca Uruguaya, sita en Fernández Crespo 1763.
4. Con Mateo, Julio Brum y Javier Cabrera, Lazaroff, Lo que Son las Cosas, Fernando Cabrera, Trochón, Maslíah, Washington Carrasco y Cristina Fernández.

voz y los gestos con que Luis interpreta la frase «¿te gustan mis medias?» en su «hecho sonoro» 'Pasatiempo'. Y para él mismo, batucaba un candombe e improvisaba un *rap* suingueado sobre «la pelotita». Todo eso, supuestamente, era lo mismo, o sea, «la pelotita».

Mateo también había quedado muy impresionado con el laburo de Maslíah en Todo depende, de Mariana Ingold (tanto el fonograma como el *show* de presentación, que fue cuando tocaron juntos por primera vez).

—Leo, ¿cuál fue el primer contacto, que recuerdes, con la música de Mateo?

LEO MASLÍAH —*Mirá, si mal no recuerdo el primer contacto fue escucharlo a él en La Candela una vez que había un recital que tocaba él y que tocaba yo y también tocaban otros más. Puede haber sido 82, 83 u 84. O sea, fue una cosa medio casual, así, de coincidir en un lugar.*

—¿No lo conocías de antes, no conocías sus discos?

LEO —*No lo conocía.*

—¿Y su nombre tampoco?

LEO —*Mirá, más o menos por esa época conocí dos discos de él: el que está con Trasante y el Mateo solo bien se lame. Me los grabó Renzo Teflón. Pero yo no lo conocía hasta ese momento.*

—Decime: ¿cuál será el factor o la circunstancia, ¿no?, para que una persona, yo qué sé, metida con música, no haya tenido contacto con otra, en un medio chico como Montevideo, en tanto tiempo? ¿Era que vos estabas desvinculado de esa corriente de la música uruguaya?

LEO —*Sí, sí, estaba completamente desvinculado de prácticamente toda la música uruguaya hasta que empecé a participar directamente en recitales y todo eso. Antes conocía por disco nada más que algunas cosas, como, yo qué sé, Viglietti, Zitarrosa, Los Olimareños, alguna cosa más por ahí. Pero de esa otra corriente no conocía nada. Había escuchado Rada muy poco. Bueno, a partir de ahí lo escuché un montón de veces, dentro de festivales o de recitales... Y escuché mucho, sobre todo, Mateo solo bien se lame, que me gustaba muchísimo.*

—¿Cómo fueron los ensayos?

LEO —*Bueno, los ensayos fueron muchos. Eran acá en mi casa. Y bueno, Mateo, digamos, tenía como mucha paciencia. Quería ensayar muchísimo, muchísimo, ¿viste? Pasaba los temas así, diez, quince veces, quería pasarlos siempre un montón de veces, mucho más de lo que quería yo. Los ensayos eran largos y muy densos. Me parecía como muy disciplinado para ensayar, realmente un loco así, muy metódico. Y aparte, un poco contrariamente a lo que yo me esperaba, de repente, que pudiera pasar, nunca faltó a ninguno de los ensayos que arreglamos ni llegó ni cinco minutos tarde. A mí me llamaba bastante la atención su forma de abordar un ensayo. Porque, con respecto a los temas de él, principalmente, era como que él tuviera un casete adentro, metido, del tema, y tocarlo fuera como apretar un botón y que el tema saliera. Era una cosa como de piedra, como imperturbable su ejecución, ¿no? Después es muy distinto, escuchándolo tocar en algún lugar, bueno, no sorprende que el tema le salga bien, o que le salga a tiempo. Pero en un ensayo uno puede estar no tan controlado, o el tema puede no estar suficientemente dominado como para tocarlo... Pero era como un reloj, ¿no? Me impresionaba mucho eso. Y después también, con respecto a lo mío, me parecía muy imaginativo, ¿viste?, realmente bárbaro, las cosas que le salían para tocar él, ¿no? Aun cuando, digamos, me daba cuenta de repente de que alguno de los temas míos él no llegaba a entenderlos completamente en la estructura que tenían. Yo qué sé, en el ritmo, de repente, no llegaba a entenderlo bien, internamente, cómo funcionaban, pero hacía algo lo suficientemente dúctil como para poder servir ante cualquier imprevisto de lo que yo tocara, ¿no? Como muy astuto, lo que le salía.*

—¿Cada uno inventaba más o menos su parte? ¿No había arreglo, digo, él no te pasaba cosas de teclado, melodías ni nada?

LEO —*Por ahí puede ser una mínima sugerencia en alguna parte. Pero generalmente no eran sugerencias concretas, de tocar tal nota o tocar tal frase. Ahora una cosa que sería bueno dejar sentada que me acuerdo que pasó en ese período es que fue una de las primeras veces que toqué el tema 'Persianas', ¿viste?, en ese recital. Ese tema lo terminé de concretar ahí, para ese recital, y tocado con él en percusión. Pero resulta que él me hizo una sugerencia que no figuraba en el tema y que me gustó lo que él me propuso, y que es la introducción del tema, ¿viste? La pequeña introducción esa que tiene unas notas rápidas ahí que desemboca en un acorde que después empieza el tema. Él me propuso que hiciera una introduccion y me tiró un poco la onda, ¿entendés?*

MATEO —*Me siento muy bien trabajando y ensayando junto a Masliah. Es un tipo muy especial y, fundamentalmente, me asombra lo que sabe Leo de música. Es impresionante. Los arreglos de él me están sacando canas verdes y, en todo caso, yo lo definiría como un maestro, como un adelantado que hace una música muy intrincada y compleja.* [FORLÁN, 1988b]

El recital se realiza el 7 de julio de 1988. El efecto es similar al de la unión con Cabrera: éxito de público (llenó Centrocine y quedó gente afuera) con excelente repercusión en la prensa.

**—¿Nunca a ninguno de los dos se les ocurrió seguir, aprovechar el trabajo que habían hecho y tocar en otros lados?**

LEO —*No, no se habló más de eso.*

*Bueno, una cosa más podría agregar. Donde lo había conocido más, a nivel personal, era cuando 'tábamos ensayando para el recital de Mariana. Pero después, cuando se dio el recital de él y yo juntos, ensayábamos siempre solos, y fueron un montón de ensayos, ¿no? Entonces era como que de repente de mi parte se podría esperar conocerlo más, ahí, al loco, ¿no? Poder hablar más de cualquier cosa, yo qué sé. Pero sin embargo no. Me llamaba la atención cómo era el loco. Me era imposible, digamos, como llegar a tener una mínima amistad con él, más allá de lo que pasara musicalmente, ¿no? Me era imposible sintonizar con él, ¿entendés? Era como que podíamos hablar, pero él siempre estaba como adentro de un capullo. Como que sacaba de ahí alguna cosita, digamos, pero yo nunca sentía que estaba hablando con él, ¿entendés? Era como siempre estar hablando con un portavoz humorístico de él, digamos, como con una caparazón así media graciosa que él se formaba. Me resultaba muy impenetrable, como un tipo sumido en una cápsula absolutamente guardada, ¿viste? En ningún momento, te digo, tengo la sensación de haber tenido una conversación con el loco.*

El éxito del espectáculo alentó a Tacuabé a empresas similares, y a los tres meses se anunció otro espectáculo en Centrocine, **7 Solistas**[5]. Mateo fue uno de los siete, y también actuó como acompañante de Mariana Ingold y Laura Canoura. La relación entre los dos, a partir de **Mal tiempo sobre Alchemia** se había venido normalizando lentamente.

MARIANA —*En Laskina*[6] *yo tenía que tocar con el Nego. Y el Nego faltó a los ensayos y entonces un día fui a buscar desesperadamente a Mateo para tocar. Y Mateo se quedó como loco, y nos pusimos a ensayar. El último día apareció el Nego y Mateo lo retó y le dijo de todo: y cómo me iba a dejar plantada, y «¡¿Cómo le vas a hacer esto a la chiquilina?!», le decía.* [risas] *Entonces bueno, y ahí, otra vez, amistad y amistad, duradera hasta último instante.*

5. El espectáculo se realizó el 9 de setiembre del 88. Los siete solistas eran Rubén Olivera, Esteban Klísich, Laura Canoura, Eduardo Darnauchans, Mauricio Ubal, Mariana Ingold y Mateo.
6. Laskina fue el boliche con música popular más en onda en Montevideo desde 1987 hasta la apertura de La Barraca a mediados del 88. Quedaba en Prudencio Vázquez y Vega esquina José Figueira. En cierta medida, adelantó el relativo retorno al movimiento de música *mainstream* en boliches del período pos-dictatorial.

**—¿Con quién más tocabas en Laskina?**

MARIANA —*Toqué con Diego* [Ebbeler, tecladista] *y con el Popo* [Romano, bajista]. *Ahí nació un poco ese grupo, ¿no? Y bueno, Mateo tocó ahí conmigo y ya quedó las demás veces que toqué.*

Mateo participó en diversos recitales de Mariana, como acompañante o como solista invitado. Y en una grabación para ella, se produjo el único encuentro grabado de los cuatro titanes de la generación *beat* uruguaya: Rada, Mateo y los Fattoruso.

MARIANA —*'Una pelota' a mí se me ocurrió que tenía que ser cantada por Rada, por Hugo y por Mateo. Y los juntamos a los tres en el estudio. A Rada le costó un poquito. Hugo lo sacó enseguida. Hugo me había pedido para cantar en esa canción, como que a él le resultaba más fácil porque como que la había asimilado, ¿no? Y para mí, eso era perfecto para Mateo. Pero Mateo a veces tenía problemas de tiempo*[7]*, como tiene en 'Corazones solitarios', y de hecho él los tiene en 'Una pelota': él me varió un poco el tiempo, ¿no? Y también le quedaba medio mal la tesitura, le quedaba un poco bajo. Yo me acuerdo, cuando el loco cantó, no sé si había una especie de competencia con Rada y con Hugo, ¿viste? Yo sentí que el tipo tenía como que hacerlo mejor, una cosa así. Entonces se enfrascó en esa letra y dijo la letra de una forma increíble. A mí me parece que está tan bien dicho que no se puede más, vo. Y bueno, hizo dos tomas, que las tengo guardadas las dos porque la otra es tan increíble como ésa, ¿no? Y bueno, lo que me acuerdo es que Rada escuchó la parte de Mateo y dijo: «¡Ah, no vale, no vale!» Y bueno, después todos juntos cantamos en el final, unos divagues y unas cosas, Mateo divagó. Hay un* fade–out *porque era eterno el divague, ¿no?*

Cuando Mateo decidió formar una nueva Máquina del Tiempo musical, recurrió al grupo de Mariana, junto a la infaltable casete. Popo Romano ya había trabajado con Mateo programando la batería digital de 'Flor de murga' para **Mal tiempo sobre Alchemia**. Pero fue como acompañantes de Mariana que tanto él como Diego Ebbeler habían tocado con Mateo por primera vez.

POPO ROMANO —*Mateo a mí me reafirmó algo que más o menos uno con el tiempo va aprendiendo o descubriendo. Me acuerdo bien de que Mateo venía, le pasaba las músicas a Diego y en algunas cosas me decía: «Las notas son éstas», ¿no? Incluso había cosas muy raras que cuando Mateo las pasaba yo me decía: «Cómo va a sonar esto?», yo no les encontraba explicación. Y yo escribía la partitura de lo que había que hacer, y empezábamos a tocar. Entonces, ¿qué pasaba? Después que cada uno sabía su parte, sabía cómo era el tema, cómo estaba el arreglo y todo, en ese mismo día en que el tema se hizo por primera vez, o en los sucesivos días de ensayo donde tocábamos el tema ya sabido, Mateo decía: «No, loco» —porque aparte era bastante cascarrabia en los ensayos, rezongón, así— «No, no, no. La máquina no camina, la máquina no camina.» Entonces yo me preguntaba: «¿Pero cómo? Si estamos tocando las mismas notas, si estamos tocando en el tempo que deben ir tocadas, y está todo afinado… ¿Qué es lo que quiere Mateo?» Y bueno, después de pasar el tema y escucharlo a él, vos más o menos encontrabas cuál era el punto al que Mateo quería llegar. Y cuando vos te dabas cuenta que estabas aproximándote a ese punto, vos veías la cara de Mateo de contento, como que la máquina estaba caminando, ¿no?*

**—¿Dónde está el punto?**

POPO —*No, no sé donde estaba ese punto. Yo qué sé, vo. Era como agotador encontrarlo, tam-*

7. Mariana querrá decir problemas de ritmo. Mateo tenía un tiempo muy firme, pero a veces se entucaba con ritmos complejos como los de algunas canciones de Mariana o de Maslíah. Sin embargo, varias canciones de él tienen un nivel de complejidad rítmica similar, y a él le salían como si nada.

*bién. Además los ensayos de Mateo eran agotadores, pero no físicamente, sino mentalmente. Porque él te quería llevar a ese punto. Y llegar a ese punto te daba trabajo. Él vivía en ese punto, ¿no? Pero para nosotros, más con los pies en la tierra, llegar a ese punto al que él quería llegar era un trecho largo que había que caminar, ¿no? Ahora, cuando se llegaba era un disfrute, totalmente.*

La primera presentación de ese grupo, la más formal de todas, fue en el lanzamiento del libro **Como un señor del tiempo**, que Ediciones de Uno, a través del poeta y percusionista Héctor Bardanca, editó con letras y poemas de Mateo, además de abundante material gráfico, una larga entrevista y una discografía. La fiesta (otro espectáculo redondo y exitoso) fue en El Galpón, el 17 de setiembre del 88, con participación especial de Mariana.

MARIANA —*Hubo una cosa muy graciosa que era que el recital era la presentación del libro, y en el libro aparece, en una de las páginas, un afiche del recital. Entonces había una cosa de tiempo muy loca, ¿viste? ¡Porque terminaron de imprimir el libro el día que tocamos!, ¿no?, y el afiche había salido antes. Entonces abrís y entrás a mirar y está la presentación de ese mismo día, con la fecha de ese día, y ya te vendían el libro. Yo le llamé la atención, y el loco: «¡Claro, si es la Máquina del Tiempo!»*

Pese a la seguridad que ese episodio trasunta, sospecho que ya en esa época empezaban a mermar el entusiasmo y la confianza de Mateo en la Máquina del Tiempo. Todas las canciones con la temática «Máquina del Tiempo» que Mateo cantó y grabó en esos últimos años ya estaban compuestas en 1988, y las pocas nuevas canciones que dio a conocer desde entonces ('Campanas de Mar de Fondo', 'Rimedio 'e yuyo', 'Úpate', 'Toma y da') más bien que recuperan, radicalizándolo, el tono sencillísimo de **Mateo solo bien se lame**. La situación de Mateo era extrañísima: algunas de sus presentaciones (especialmente en asociación con otros músicos) eran éxitos rotundos, otras eran un fracaso total, como fue el caso de un espectáculo programado en el Teatro de la Gaviota para el 6 de octubre de 1988, tres semanas después del lanzamiento de **Como un señor del tiempo** (que se había llenado de gente), y que se suspendió porque no fue absolutamente nadie (literalmente nadie). Por otro lado, aclamado por la prensa con elogios dignos de los Beatles, Bach o Charlie Parker, elegido «el mejor compositor» (nacional o extranjero) del año por **La República**[8] muchas veces enfrentaba la tibieza de un público que estaba en otra (dice Borges: «*La gloria es una de las formas del olvido*»). Llegó a tocar con frecuencia, pero no alcanzaba lo que le pagaban para estabilizar su economía, y no había un progreso.

MATEO —*Sí, estoy marginado por el medio. Nadie me llama... aunque es culpa mía porque es culpa de los demás, ¿entendés? Sucede que un milagro puede asustar a la gente y entonces el ambiente se pone —como ya te dije— raro. Todo queda flotando en el vacío, en la nada.* [FORLÁN, 1988b]

Hacía tiempo que Mateo venía abandonando también su intransigencia de los 70 con respecto a lo escénico, sustituyéndolo por una postura más premeditada, más «*show*». Pero fueron comunes, en los últimos dos o tres años, las presentaciones donde buscaba cautivar el público tratando de hacer que la gente se riera de él, de su «locura», de su aire despistado, repitiendo exhaustivamente sus chistes más famosos. Caricaturizaba lo que la gente esperaba de él (haciendo una analogía entre su marginación por «locura» y la de los jazzistas

8. 31/XII/1988.

negros frente al racismo, cambió la intransigencia orgullosa de un Parker o un Davis por la complacencia de un Armstrong). Tomando en cuenta cómo era Mateo, asumir ese papel le debe haber dolido, y más aun si consideramos que pocas veces alcanzaba su cometido, que era vivir más confortablemente.

Durante lo que quedó del 88, Mateo se presentó con Diego y Popo en Laskina[9], en El Circo —que a la manera del Circo Voador carioca funcionó por unos meses en el Parque de los Aliados—, y en un boliche pituco llamado Ludovico[10], donde volvió a experimentar algo del sabor de sus tiempos en el Panamericano.

DIEGO EBBELER —*El público de Ludovico era rarísimo. La gente no entendía nada. Una vez vinieron y le preguntaron si no podía tocar 'Feliz cumpleaños'. Era el cumpleaños de una. Una vez pasó que un gordo le decía cosas. ¿Viste los que siempre hablan, hablan, todo, todo? «Gordo, dejame vivir», le dijo Mateo.*

POPO —*Teníamos mismo anécdotas con Diego de terminar la primer vuelta y venir el tipo que contrataba y decir: «Muy bien muchachos, pero ¿para la segunda vuelta no pueden hacer algo más bailable?» Entonces Mateo se metía con la gente, y le gritaba cosas.*

De Ludovico, Mateo pasó a la multitud que colmó el Teatro de Verano el 31 de enero del 89, para un *revival* de El Kinto, de Los Shakers y de los Beatles. La idea original fue de otro de los grandes amigos de la última etapa de Mateo, Juan Gadea (ex-Los Campos). Desde que Gadea había regresado al Uruguay en 1987, se juntaban con gran frecuencia, y pasaban tardes en guitarreadas o escuchando música (a través de Juan fue que Mateo descubrió y se fascinó con el Stravinski de **Petrushka**).

Los Fattoruso, nuevamente instalados en Uruguay, adoptaron la idea del concierto con la esperanza de armar un medio de vida, un espectáculo vendible también en el Interior y en el extranjero.[11] La cosa quedó en dos funciones (la segunda a las dos semanas, en la Playa Pocitos[12]) y en una casete muy mal promocionada. Pero el espectáculo en sí causó sensación, y la actuación de Mateo fue descollante. En 'Campanas de Mar de Fondo', por única vez, se sumaron la fuerza del canto y la guitarra de Mateo con la de los tambores de candombe (el registro quedó truncado, debido a la imperdonable distracción del técnico que se olvidó de cambiar el rollo de cinta en el momento oportuno).

MARIANA —*Escucharlo en las 'Campanas de Mar de Fondo' debe ser de las cosas más increíbles que me han pasado en mi vida. Y vos que me preguntabas si Mateo podía ser popular: las 'Campanas de Mar de Fondo' tiene una letra que es un chorizo que no se puede creer, que además no entendés nada, porque es todo medio onomatopeya. Y lo que yo me acuerdo del Teatro de Verano fue el furor de la gente escuchando eso, vo. Era impresionante. Fue lo que más éxito tuvo.*

**—También, tá cantado con una polenta que convence a cualquiera.**

MARIANA —*Impresionante. Lo que sé es que en esa época estaba como loco. Imaginate lo que era para Mateo cantar para tanta gente, ¿no? Yo no sé si alguna vez estuvo en algún Teatro de Verano. Yo lo vi más feliz que nunca, sintiendo que estaba haciendo cosas. Imaginate: Mateo en la playa, salió por ejemplo, en primera plana en La República, ¿viste?*

9. 6 y 13/X/1988.
10. 15 y 22/XII/1988. Ludovico queda en Rivera 2034.
11. Participaron Hugo y Osvaldo, Mateo, Urbano, Gadea, Buscaglia y Galletti como actores principales, Rada como invitado sorpresa, y Mariana Ingold, Arys Silvano, Diego Ebbeler, el Nego, el Lobo, Mariano Barroso y Manuel Silva como acompañantes.
12. 18/II/1989.

**—¿No hubo una onda, en el espectáculo ése de Los Shakers, que lo llamaron a Mateo para hacer una entrevista? ¿Que el recital integraba el proyecto Coke in Concert...?**

MARIANA INGOLD —«Por la Pepsi», dijo, y era auspiciado por la Coca. Hubo un lío ahí, la Coca-Cola se enojó. Y después, en el recital, Mateo entró con una botella envuelta en un papel de diario. Y tomaba así en la botella. Y nosotros estábamos todos temblando, de qué era lo que tenía abajo del papel de diario. En una, la botella se cayó y mojó toda una guitarra que Rada había traído para vender, incluso. Fue un desastre, no sé qué. Ahí le levantamos la botella y el papel se desenvolvió, y todo el mundo pensando: «Ay, socorro, si es Pepsi o si es grapa, quedamos pegados». Y Mateo hizo así y la mostró: una botella de Coca-Cola. [risas] Todo orgulloso, ¿viste?

Otra fue mientras Hugo, Osvaldo y Rada estaban en Suecia. Había surgido una oportunidad de armar una patota e ir a un festival en Brasilia [que al final no salió]. Entonces le dije a Urbano, le dije a los tambores, le dije a Diego y le dije a Mateo y a Osvaldo —cuando volviera— de ir. El repertorio iba a ser de Urbano, mío y de Mateo, básicamente, y algunas cosas de Rada, algunas cosas de candombe tradicional. Y Mateo no quería ir, al principio, ¿viste? Como que Mateo siempre tuvo miedo de salir de acá. Y estuve muchas veces diciéndole: «Mateo, sacate el pasaporte. Precisás el pasaporte porque es por el gobierno» y no sé qué. Y Mateo hasta último momento no hablaba nada del pasaporte, y yo pensaba: «Éste no va a poder ir porque no tiene el pasaporte.» Y un día le digo: «¡Loco, por favor, tiene que ser ya! ¡Mañana me tenés que dar el pasaporte!», no sé qué. Hizo así, sacó la mano del bolsillo y me dio el pasaporte. Ya lo había sacado hacía como dos años, porque Freddy Ramos tenía un plan de llevarlo a Los Ángeles. Me estaba tomando el pelo hacía no sé cuánto y yo ya estaba deshecha, pensando que Mateo no iba a viajar porque no tenía el pasaporte, ¿viste? Y él tenía todo ordenadito. Es más, lo llevaba siempre en el bolsillo.

GALLETTI —*Cuando tocamos en el Teatro de Verano, lo vi tan divino como cuando lo conocí, ¿viste? Exactamente igual. Contento, disfrutando que iba a tocar con gente agradable que estaba en un concierto... Mirá qué divino. Bueno, ¿pero cuántas veces? ¿Verdad? Uruguaycito, loco... Uruguaycito es una mierda. Perdoname, ¿eh?*

La presencia constante y marcante de Mateo en espectáculos relativamente importantes no agregaba interés masivo por su trabajo, pero reafirmaba la imagen positiva que tenía para un considerable sector de público.

BUSCAGLIA —*Cuando los colorados hacen las elecciones internas, nosotros hicimos también las elecciones internas en* **La Nave de los Locos**[13]*, el programa que yo hago en la 30. Propusimos a los oyentes que todo un día se postulara gente para presidente. Y bueno, se postulaban oyentes. Un oyente postuló a Mateo. Y bueno, al otro día, de esos que se habían postulado, yo llevé los diez más votados. Los oyentes votaron. Y ganó por muerte Mateo. Yo cada vez que paso un tema de él le digo «presidente», y los oyentes se refieren a Mateo como el Presidente de La Nave de los Locos. Y además Mateo fue, se mandó unos discursos. Quedó bárbaro.*

Otra instancia con Mateo que tuvo bastante repercusión fue el yingle de la lista 1001 en las elecciones de 1989. La campaña, ideada por Buscaglia, tenía como eslogan «Anímese», y el *rap* de Hugo Jasa y Carlos Cotelo parecía hecho de medida para Mateo. Su participación, sin embargo, fue fortuita.

JASA —*Mateo como que contagiaba el entusiasmo. Entonces en ese momento me acuerdo clarito que él estaba muy inquieto y muy metido en lo que estábamos haciendo, y, bueno, era un compañero más de los que estábamos ahí. Entonces, no sé, me pareció que él podía decir esas frases mucho mejor que como las venían diciendo los otros, mucho más gracioso, no sé, más común. Me contagió realmente. Es increíble cómo el loco sentía la música, ¿no?*

Por una mera coincidencia en el lugar y en el tiempo, fui testigo de la reunión de Mateo con Cristina Etchegaray, entonces diagramadora de la mayoría de los fonogramas de Palacio de la Música, para discutir la idea de la tapa de lo que ya entonces se subtitulaba **La mosca**[14] (el título principal era, como todo, **La Máquina del Tiempo**). En ese entonces, Mateo lo concebía como un disco de él a medias con Hugo Jasa, y por eso está la foto de Huguito en la contratapa. Ambos nombres deberían figurar lado a lado en la carátula, y las regalías se dividirían en dos partes iguales.

JASA —*Nosotros 'tábamos pa' todo juntos, ¿no?, o sea, desde que Mateo se enfermaba, hasta que Mateo necesitaba pa' comer, hasta que Mateo grabara. Mateo me dio algunos consejos para mi disco* [**Estados de ánimo**]. *Inclusive ahí yo empecé a oficiar como el «banco» de Mateo, a nivel económico. Mateo cobraba derechos de autor, regalías o lo que fuera, y me daba el dinero para que lo guardara. En la medida que lo necesitaba, me lo iba pidiendo.*
**—Mirá vos. La idea que tenía todo el mundo era de que Mateo te mangueaba.**
JASA —*Bueno, ¡yo tenía un déficit a fin de año, por supuesto, de quinientos por ciento! Y, cuando vino lo de* **La mosca** *él me dice: «Yo voy a pedir una guita en Palacio, así que vos vas a tener la mitad de ese trabajo porque lo vamos a hacer a medias.» Entonces yo le dije que no, que de ninguna manera, yo no quería que él me trajera guita de nada, que no me rompiera*

13. **La Nave de los Locos** era el programa conducido por Horacio Buscaglia en CX 30. Posteriormente el programa pasó para Emisora del Palacio. La elección de Mateo es un notable caso de intuición popular, ya que la nave de los locos fue justamente el símbolo usado por Foucault para el principio de la nueva actitud de segregación del loco del medio social (Michel Foucault, **Histoire de la folie à l'âge classique**, Gallimard, 1972).

14. En una entrevista en el año 82 sobre **Tresbigotres y una Mosca**, Mateo jugaba con los sentidos de «mosca», entre la joda franca y una seriedad ambigua:
MATEO —*Además sabés que la mosca entiende algo. No sé si tú sabrás que el significado de la palabra «insecto» quiere decir «hijo del diablo». ¿No? Entonces, a través de la mosca uno puede compenetrarse con la parte aquélla, ¿me entendés?, del sistema universal que nos significa. Es muy difícil de entenderse con una mosca porque da la impresión que hay una parte del símbolo, ¿entendés?, que a ella no le atañe.* [MACUNAÍMA, 1982]

*las bolas, pero él me trajo igual el dinero. Yo no me acuerdo cuánta guita era, pero era guita. Era un adelanto. Nosotros ya habíamos empezado a trabajar en ese disco, antes de que Palacio le diera los créditos. Palacio le pagó creo que cien horas, ciento y algo. Pero nosotros trabajamos también fuera de hora, para poder terminar.*

*La mosca, salvo 'Yulelé' y otro más, ya fue mucho más experimental* [que Mal tiempo sobre Alchemia], *y un trabajo realmente juntos, ¿viste?*

**—Ahora decime, ¿a partir del momento en que se planteó hacer la cosa juntos, con respecto a la autoridad en la decisión, la cosa cambió un poco con respecto al otro fonograma?**

JASA —*Sí, sí, ahí ya cambió mucho, sí. Porque inclusive ya había un antecedente —creo que eso fue lo que marcó una unión mayor, en la responsabilidad como artistas, digamos, de expresar sin condicionamientos—. Porque una cosa que aprendí de él fue que todo lo que uno pudiera bancar a nivel musical pasara realmente por el proceso de uno, ¿no? Sin que uno se cuestionara, sin que uno estuviera predispuesto a un juicio de su trabajo final poniendo la carreta adelante de los bueyes, ¿no? «Yo voy a hacer esto, porque esto puede gustar a aquél, o no puede gustar a aquél, o puede gustar a determinado tipo, o»... Mateo tenía esa facultad, o sea, hacía su música. Entonces yo hice un poco ese proceso. Y bueno, ¿no?, nos enamoramos juntos también del disco mío, que yo ya había hecho varios temas. Se hizo habitual, y ya cuando yo presentaba una idea, era recibida como propia. O sea, no había aquello de preguntarle. Él me decía: «Dale.»*

*En las guitarras, yo trabajé solamente en la caja de resonancia. Pasando del sonido puro a todo el proceso de sonido.*

**—Hubo mucha experimentación con sonidos de guitarra y de voz, ahí, ¿no?**

JASA —*Hubo, sí. Inclusive te diría que hasta que en lo que más experimentamos fue en eso.*

**—¿Y la programación de las baterías?**

JASA —*Bueno, ahí fue un proceso como en el primer disco. Él me marcaba el ritmo que quería y yo hacía la combinación que creía conveniente. Y bueno, primero la escuchaba él y me decía si le gustaba, ¿no? «Puede ser por ahí, puede ser por acá.»*

**—¿Él te decía la función que tenían que ocupar los teclados?**

JASA —*Mirá, en casi todo el trabajo fue una inquietud personal mía. Yo decía: «Metamos eso acá, esto así, pin pun»... Y chau.*

*Yo lo que le pedí a Mateo fue que después de hacer un orden de trabajo y saber cómo iba a venir, que no se modificara, que 'tuviéramos juntos trabajando, los dos solitos. Que no hiciera cambios. El problema fundamental eran esos cambios, ¿no?, ese enamoramiento, esa pasionalidad del instante que te modifica todo y que te suele llevar, digamos, a un entorpecimiento final. Y se respetó eso. Y como ya veníamos desde mucho tiempo antes trabajando mucho con la programación de la batería, hallamos que, bueno, no era necesario incluir demasiada gente. Él quería sacar un sonido más Beatles en 'Las estaciones'. Era necesario que lo humano ahí primara. Y bueno, «busquemos gente que toque el bajo, que toque un piano»... Es distinto.*

**—En La mosca hay una relación muy fuerte con la máquina. Hay muchas cosas maquinales, desde voces tipo *robot*, pasando por los relojes en 'Somos eras era', hasta, bueno, la rigidez de las baterías, ¿no?, con sus repeticiones. ¿Eso fue una cosa que fue un poco discutida, o fue una cosa que fue naciendo...?**

JASA —*No, fue naciendo. Esa inquietud por lo fantástico, por lo que quizás en un futuro sea, que tenía Mateo y que compartíamos los dos mucho, ¿no? Es lo que quizás lo acerque a una tímbrica robótica. Una tímbrica de ficción.*

En 'Somos eras era', una canción que Mateo empezó a componer en 1986,[15] se ma-

nifiesta musicalmente la obsesión que había llevado a Mateo, desde cuando vivía con Renée, a coleccionar una cantidad de relojes viejos. La canción se desarrolla arriba de un denso entramado de tic-tacs de diversos tipos. Éstos, además, aparecen sobre el casi constante ruido de mar con gaviotas que unifica la cara A del fonograma, y que remite también a los tiempos con Renée.

RENÉE —*Vivíamos en Malvín, en la rambla, entre Michigan y Amazonas. Y todas las tardes grabábamos la música de él con el sonido del mar. Era muy bonito.*

Mateo tuvo algunas oscilaciones con respecto al sonido global de **La mosca**. El proyecto contempló participaciones de Gustavo Etchenique como baterista en lugar de la máquina de ritmos, agregando además percusiones «en vivo» por Álvaro Salas. Hubo un intento de grabar la base de la canción-título con grupo: Osvaldo Fattoruso en batería, Popo en bajo, Alberto Magnone en teclado con timbre de piano, Mateo en guitarra electroacústica. Mateo me había invitado a asistir a alguna sesión de grabación, y me tocó caer justamente en ese día infeliz. No había habido ensayo previo, los músicos estaban aprendiendo en el estudio un arreglo que se estaba haciendo en el momento. Pese a que iba sonando cada vez mejor, Mateo estaba en uno de sus días rayados, se peleaba con todo el mundo. En determinado momento, dio por aprobada una toma (que para todos los presentes estaba muy buena). Cuando se retiraron los músicos, le dijo a Huguito que borrara todo. Quedó la grabación que ya habían hecho anteriormente, a dúo con Huguito.

Por otro lado, la intención original era de no usar bajo. Los dos acompañantes fijos de Mateo, que venían tocando con él todo el repertorio de la cara B de **La mosca**, inicialmente quedaron afuera de la grabación.

POPO —*Mateo venía continuamente hablando: iba a salir lo del disco, iba a salir lo del disco... Al final, cuando salió lo del disco, no nos llamó ni a Diego ni a mí. No entendíamos nada, sinceramente. Entonces bueno, pasó que un día yo me fui a grabar a La Batuta, y estaba Mateo. Estaban pasando la grabación del disco, ya con bajo hecho con máquina*[16]*, ¿no? Y yo me puse a tocar, a propósito, porque yo me moría de ganas por tocar en ese disco —lo mismo Diego, que Diego no tuvo la misma suerte—. Y Mateo escuchó, y me acuerdo que decía: «Yés.» Y al final se quitaron los bajos de máquina y grabé yo.*

Otra grabación que salió medio tuquera fue la nueva versión de 'Yulelé'.

MARIANA —*Mi participación en* **La mosca** *no fue mucha. A mí me había invitado ya varias veces a cantar en La Barraca*[17] *y yo iba especialmente a cantar el 'Yulelé'. La primera vez fue con Urbano que fuimos, después de asistir a un recital de Freddie Hubbard salimos rajando pa' cantar con Mateo, ¿no? Y a partir de ahí siento que se creó una especie de «clásico» de que*

15. MATEO —*Estoy en un poema, ¿no?, y es muy largo, y estoy en la primera era, ¿no?, y esa era es la era Azoica. Y estoy por la mitad, creo, ¿viste?, porque es un trabalengua, ¿no?, porque todas las palabras del idioma tienen que ver con la palabra «era», porque el espíritu de la palabra «era» tiene que ver con la palabra «ser», ¿no? «Es» es, según Borges, el universo. Si la palabra «era» y la palabra «ser» son del universo, como todas las palabras, quiere decir que todas las palabras somos nosotros.* [ALMADA & REY, 1986]

16. Popo se refiere a teclados electrónicos, tocados por Hugo Jasa.

17. Durante unos meses, a partir de fines de mayo de 1989, Café La Barraca, el boliche de Daniel Magnone (Daniel Muñoz y Defensa), adoptó a Mateo como «artista de la casa», complementando con una o dos entradas las actuaciones de las atracciones principales (entre otros, Las Tres, Leo Maslíah, Jorge Galemire y Repique). Según las disponibilidades humanas y técnicas, Mateo tocaba solo con la guitarra, o acompañado por la casete con baterías digitales programadas con Huguito, o con instrumentistas que andaban por la vuelta (especialmente Diego, Popo y Etchenique).

*todo el mundo cantaba el 'Yulelé'. Cuando no estábamos Urbano y yo, se subía alguien más a cantar, incluso hubo una vez que creo que éramos como veinte, ¿no? Eso creo que nació ahí o en el espectáculo de lanzamiento de* **Cambio de clima**, *que yo lo invité justamente a cantar el 'Yulelé' a Mateo, y terminó cantando todo el mundo. Y bueno, pa' mí ya, a partir de ese momento, me parece que tiene que ser el Himno Uruguayo. Y siempre, aunque esté cansada de cantarlo, lo voy a seguir cantando en todas las presentaciones. Me da la impresión de que si no lo canto estoy faltando, ¿viste?, a una cita importante que tengo con Mateo, ¿no? Y bueno, en esa grabación estaba Rada. Y Mateo lo invitó a cantar el 'Yulelé' y bueno, Rada no se animó. «No, escuchame, ya tá bárbaro así» y no sé qué. 'Tábamos en pleno, ¿viste?, cantando como locos. Además fue una onda soltarse y cantar pa' fuera. Fue bárbaro. Cantamos Andrés* [Recagno], *Mateo, Osvaldo, Norma* [Galfetti] *y yo. Nos divertimos como locos.*

Mariana, sin saberlo, estaba envuelta en la concepción de otra canción, otra de las que quedaron fuera de **Mal tiempo sobre Alchemia** porque se acabaron las horas de estudio. 'Espíritu burlón'[18] estuvo parcialmente inspirada en charlas con ella sobre fenómenos paranormales. El dato se juntó con que a Mateo le venían sucediendo cosas raras:

RENÉE —*Él vino un día y dijo que le golpeaban abajo del ropero, abajo de la cama, por todos lados. Y que había hablado con alguien que le dijo que había unos espíritus burlones que hacían eso. Y después cuando vino* [a Melo], *le pregunté: «Y tu espíritu burlón?» Dice: «¿Vos sabés que desapareció? Le grabé la canción y desapareció.»*[19]

Cuando **La mosca** salió a la venta, en enero de 1990, a Mateo se le había arreglado nuevamente la situación de vida.

MARIANA —*Se perdió de vista Mateo como por un par de meses. Por ejemplo, siempre que yo grababa yingles en La Batuta, él siempre iba. Y dejó de aparecer, ¿viste? Y bueno, era fácil de explicar, porque consiguió una compañera y finalmente se fue a vivir con ella. Cuando me enteré vivía en Colón. Y después que estuve en la casa de él en Colón vi que el tipo había encontrado un lugarcito donde estar. Unas plantitas, y una parra, y un perro. Cosas que le deben haber faltado durante muchos anos, las tuvo ahí en los últimos meses, ¿no?*

La compañera de Mateo era Elena de Pena, maestra y bailarina. Se relacionaba con Mateo desde julio del 89. Como la anterior unión de Mateo, ocurrió poco después de una complicación con la policía: el 28 de noviembre del 89 lo llevaron por consumo de mari-

18. Escuché la canción durante la grabación de **Mal tiempo sobre Alchemia**, descartando la posibilidad de plagio del pa'mí de Miguel y Enrique Jorrín que tiene el mismo título, misma temática y que es parecidísima, pero que se estaba grabando en La Habana más o menos simultáneamente, por la Orquesta Enrique Jorrín, y que se editó en Uruguay al mismo tiempo que **La mosca** (Orquesta Enrique Jorrín, **Al ritmo del cha cha cha**, Palma, P/E 1K [casete], 1989).

19. Un poco antes de que empezara la grabación de **La mosca** hubo un episodio más impresionante que el *Poltergeist* que acosaba a Mateo en la pensión. Mariana ya se había casado con Osvaldo Fattoruso:
MARIANA —*Osvaldo estaba de gira con Rada por Suecia y Mateo siempre me cachaba, ¿no?, me decía: «Ah, que en Suecia tá lleno de mujeres bonitas y no sé qué.» Y un día me dijo: «Vos sabés que ayer lo vi a Osvaldo, con Rada y* [Ricardo] *Nolé. Que iban a una playa. Pero no una playa que había arena: no había arena. Y estaba lleno de mujeres y de hombres desnudos. Y el Jeta* [Osvaldo], *Rada y Nolé estaban con unos shores y unas bermudas espantosas», decía, «con unos colores espantosos. Y todo el mundo los miraba como bichos raros.» Unas cosas así. Entonces yo me reí mucho, ¿no? Y unos días después recibo carta de Osvaldo, que encabeza la carta y prácticamente lo primero que me cuenta es: «Ayer tuvimos un día libre y nos fuimos a un lago. A un lago donde todo el mundo va desnudo. Todo el mundo tiene unos cuerpos fabulosos, ¿viste? Acá todo el mundo tiene unos cuerpos increíbles, las mujeres, los hombres, ¿viste? No como nosotros, un desastre. ¿Y vos sabés que nos sentíamos tan ridículos con unas bermudas espantosas que llevábamos?» Entonces lo encontré a Mateo y le comenté. Y Mateo, como siempre, me dijo: «¡¿Y si yo te dije?!»*

huana. Puesto en libertad, quedó a disposición del Ministerio de Salud Pública (Comisión de Lucha contra la Toxicomanía), que no lo llegó a requerir.

Elena es quien cuenta que Mateo llegó un día a casa, entusiasmado, con un ejemplar en casete de **La mosca**, y lo escuchó seguidas veces. Es un dato notable, porque ninguno de los amigos cercanos de Mateo recuerdan haberlo visto jamás escuchar sus propias grabaciones o demostrar interés por ellas. Lo que es más: sus comentarios sobre prácticamente todos sus fonogramas solían ser despectivos.[20] Es probable que **La mosca** haya sido la primera vez que Mateo sintió que había logrado lo que quería en el estudio, la única ocasión en que se sintió verdaderamente satisfecho.

Las ventas fueron apenas un poco mejores que las de **Mal tiempo sobre Alchemia**.[21] La difusión radial inicialmente fue nula. En el relativamente corto plazo desde su edición, **La mosca** no dejó consecuencias importantes, más allá de sus valores intrínsecos. Las opiniones no fueron unánimes, pero hubo mayores dosis de entusiasmo que con el fonograma anterior.

ALBERTO MAGNONE —*Yo te diría que yo no sé qué es lo que Mateo buscaba en ese último disco. Suena mucho máquina, ¿no? Yo sobre todo pienso que él era un tipo que, musicalmente hablando, buscaba continuamente. Era una especie de Parker extraño. Buscaba algo que no encontraba nunca. Porque no se puede encontrar. Encontrar, encontrás cuando te morís. En realidad lo que hacés es buscar. Lo que hacía Mateo era buscar cosas. A veces encontraba cosas impresionantes, que sonaban de una forma absolutamente demencial. Bueno, al otro día tenía que seguir buscando otra cosa nueva, que de repente no era tan impresionante como ésa. ¿Qué iba a hacer? No podía parar.*

URBANO —*La mosca es un disparate. Es impresionante. El Huguito Jasa se pasó ahí, totalmente. Muy bien el loco, muy bien. Mató, eso.*

Huguito terminó no figurando en la tapa y **La mosca** se editó como un fonograma solista de Mateo. El boceto del diseño, preparado por el propio Mateo, y realizado después de la reunión con Cristina Etchegaray a la que asistí, se perdió. Afirma Cristina que se cumplió estrictamente con el proyecto de Mateo. Conociendo los antecedentes de Mateo con las coautorías no es nada improbable que, a último momento, en alguno de sus ataques de celos, él haya decidido quedarse con todos los créditos (Hugo tampoco figura como arreglador ni como programador de las baterías). Todo puede no haber pasado, también, de una gruesa distracción de Mateo, o del personal de Palacio.

—¿Cómo quedó el arreglo de regalías de ese disco?

JASA —*Tampoco sé. Fui a Palacio a pedir un disco y lo tuve que comprar.*

20. Aunque Jaime Roos recuerda una excepción importante: una ocasión en 1983 en que escucharon juntos Mateo y Trasante, con Mateo gozadísimo.

21. La mosca vendió, hasta marzo de 1991 (un año y dos meses después de su lanzamiento), 420 ejemplares (135 discos y 285 casetes). La mitad de esa cifra corresponde al período posterior a la muerte de Mateo, en la que se hizo bastante bulla alrededor de su nombre.

# 25
# Los últimos meses

ELENA DE PENA —*A mí lo primero que me costó fue cómo charlar con él, simplemente. Incluso porque cada cosa que él me decía, yo no la entendía. Hasta que él empezó a entrar en confianza —yo me di cuenta claramente que después de dos o tres encuentros él se sentía más seguro—. Y empezó a hablar lo más bien, sin ningún problema. Y bueno, teníamos largas charlas, en las que realmente me sentía como que mi cerebro se estaba revitalizando. Realmente yo capté desde el principio esa cosa genial de Mateo, ¿no? Y la verdad es que con él podía tener charlas que con otras personas no podía. Todo ese mes de febrero* [de 1990], *nos pasábamos despiertos hasta las seis de la mañana charlando. Se esfumó aquello que parecía que lo hacía impenetrable.*

*Yo he sentido como que él tenía un desamparo. Había un elemento de soledad, una desprotección, había algo de fragilidad en él. Como que le costaba enfrentarse con los problemas prácticos de la vida. Él decía: «Yo lo que tengo que hacer es crear música, porque yo soy músico.» Él se le explicaba así, pero de repente era porque le costaba mucho enfrentar todas esas situaciones. Él, en el día, estaba como crispado, el rostro, las arrugas se le marcaban, ¿no? Estaba como con cara de enojado, de incómodo. Y llegaba la noche, ponía su cabeza en la almohada y parecía que emergía el rostro de otra persona. Desaparecía ese rostro del día, quizás de las tensiones que a él le provocaba el enfrentarse con las pequeñas cosas cotidianas.*

*Yo lo que noté —por lo menos en ese momento de su vida que él aparecía siempre como el gran bohemio— es que Mateo estaba sediento de un hogar, tenía una necesidad de algún tipo de afecto.*

**—¿Él tenía alguna queja con respecto a todos los años en que vivió en condiciones bastante precarias?**

ELENA —*Sí, él estaba como muy descontento y tenía como una bronca, ¿no?, por no haber podido lograr mínimas cosas a nivel económico. Él decía: «Bueno, 'Tal' pudo lograr tener su apartamento y sus mínimas condiciones para vivir. Yo no lo pude lograr. He trabajado toda mi vida como músico, pero eso no me dio absolutamente nada.» Como que él hubiera querido tener una situación mejor, ¿no? Aunque creo que, se dice, como que se habituó, ¿no? Se tuvo*

*que habituar. Yo creo que a él le costaba también la lucha por la cuestión económica. No sé, como que él, lo único que él quería hacer era crear, y no tenía nada que ver con luchar por subsistir.*

**—¿A vos te parece que él estaba conciente de su genialidad?**

ELENA —*Sí. Un día me lo dijo, además. Me chocaba un poco a pesar de que a mí me parecía genial.*

**—¿Él cuando salía de un *show* hacía algún comentario, que le fue bien o le fue mal, o hablaba de otros asuntos?**

ELENA —*Bueno, él como que salía más bien callado. Como que hacía un corte, ¿no? Comentaba muy poco. Sobre todo me comentaba cuando venía de los ensayos. Ahí sí, venía muy contento.*

**—¿A qué dedicaba su tiempo, más o menos?**

ELENA —*Bueno, él andaba mucho en la cocina. Le encantaba lavar los platos, y cocinaba, y lo hacía con mucho entusiasmo.*

**—¿Cocinaba bien?**

ELENA —*Sí, cocinaba muy bien, claro que sí. Pero como que a él el día le costaba llevarlo. Yo no sé si ya influía la enfermedad. Por pequeñas cosas se ponía de mal humor... Ahora, era un mal humor que yo fui comprendiendo en muy poco tiempo que no era lo de fondo en él. Lo de fondo en él era lo contrario, era una gran ternura, y entonces yo fui aceptando esos momentos de mal humor sin darle importancia, ¿no?*

**—¿Él leía?**

ELENA —*En ese momento no estaba leyendo. Mirá, yo creo que él ya estaba muy cerca de su muerte, ¿no? Yo pienso que él estaba un poco desvitalizado, y sobre todo pienso que en el mes de febrero, que fue el mes que estuvo bien —porque a principios de marzo él se empezó a sentir mal—, en febrero él trató como de vivir la relación conmigo. Pero él vivía esa relación sobre todo a la noche. Cuando llegaba la hora de la cena, que era un momento muy lindo, muy alegre, que a él le gustaba poner un casete que yo tenía de música africana.*

**—¿Y además de tu casete de música africana qué es lo que le gustaba a Mateo escuchar?**

ELENA —*Bueno, él escuchaba a Pat Metheny todo el tiempo. Todo el tiempo. Y le llamó mucho la atención cuando encontró que yo tenía también un casete de Oregon. Y me dijo: «Qué extraño, el único que tiene un casete así en Montevideo soy yo.» Y escuchaba, sobre todo, La mosca.*

**—¿Mateo, más o menos en qué momentos, cuántas horas por día, con qué intensidad hacía música en casa?**

ELENA —*Bueno, él no hacía prácticamente eso en el período en que estuvo conmigo. Él agarraba la guitarra pero al parecer no era como parte de un trabajo sistemático. Era como para pasar el rato. Él en realidad trabajaba cuando se reunía con el grupo Los Terapeutas, en función del espectáculo que iban a hacer juntos. Entonces ese día él sí trabajaba, y trabajaba muchas horas, y venía feliz.*

Terminado el ciclo en La Barraca, Mateo tocó muy seguido en La Tramoya[1], casi siempre compartiendo la noche con algún grupo joven. Alternó entradas con el grupo Debutaca[2], y posteriormente con Los Terapeutas, el grupo liderado por Alberto Wolf.[3] Pese

1. La Tramoya quedaba en Julio Herrera y Obes y Canelones. Fue uno de los muchos boliches que afloraron a partir del éxito y repercusión de La Barraca, desapareciendo a principios de 1991.
2. Debutaca estaba integrado entonces por Fernando Ulivi, Andrés Wels, Sergio Graña, José Pedro Bentancour, José Telechea y Marcelo Cazet.
3. Wolf (voz y guitarra rítmica), Alejandro Roca (guitarra eléctrica), Gonzalo Gravina (teclado), Daniel Jacques (bajo, coros), Wilson Negreyra (percusión, voz) y Luis Jorge Martínez (batería)

a que actuaban como números independientes (Mateo con su casete de baterías por un lado, Los Terapeutas por otro, juntándose para hacer 'Nombre de bienes' y una canción de Wolf), en la propaganda aprovecharon la historia escandalosa del reto a duelo a Federico Fasano por el inspector Clavería y bautizaron el ciclo como **El Duelo**. Mientras se extendía **El Duelo**, por marzo y hasta el 6 de abril del 90[4], Mateo y Los Terapeutas preparaban un espectáculo más integrado y con repertorio nuevo, junto a Fernando Cabrera. Mateo era el impulsor y organizador del proyecto, y había reservado el Teatro de La Gaviota para el miércoles 16 de mayo.

La unión con Los Terapeutas tenía como antecedente, además del toque con Mandrake en ASU (ver pp. 204-205), unas cuantas zapadas en el estudio El Pez de Plata, de Alejandro Roca, en la calle Jackson, donde Los Terapeutas ensayaban. Mateo vivió a pocas cuadras de ahí durante muchos meses del año 87, y El Pez de Plata fue uno de sus «puntos». Fue ahí que, durante la temporada de **El Duelo**, empezaron a ensayar el recital que se llamaría, simplemente, **Mateo, Los Terapeutas y Fernando Cabrera**.

ALBERTO «MANDRAKE» WOLF —*Recién ahí empecé a ver la cocina de él, ¿no?*

—¿Cómo era eso?

MANDRAKE —*Ah, realmente... El loco era realmente muy inteligente para hablar, te llevaba pa' donde él quería, sabía transmitirte cosas que a vos te servían, ¿viste? Entonces yo me daba cuenta que no era un divagado, como se habló siempre, ¿no? Me doy cuenta de que había todo un rigor detrás de eso.*

*Los ensayos generalmente eran con regla, o sea, eran lindos. Nos llevábamos bien. No ensayamos mucho. Él ya se sentía cansado, en esa época. Decía: «Vamo a parar, vamo a tomar un tecito, una galletita...» Y nosotros decíamos: «Vo, ¿qué te pasa? ¿'Tás viejo?» Lo gastábamos. Él nos miraba de reojo, ¿viste esa cara de pícaro?*

*Hicimos un asado, me acuerdo. Terrible asado, se pudrió todo, me acuerdo que fue una cosa, nos divertimos como locos. Un viernes santo. ¿Viste esos asados así onda bacanales? Hicimos un estrago así. Él fue con la señora y todo. Después vimo un video de Frank Zappa. Todo divino, divino. Pasamos bárbaro. Estuvimos hablando sobre Borges, y él dijo de una mina que le fue a la casa con Bukowski. Y decía: «¿Y te das cuenta que me vino a hablar de Bukowski* a mí*?», me decía. «¿A mí me viene a hablar de Bukowski, con todo lo que he vivido yo?» «¡Andá, sorete!», le digo, «Te hacés el viejo reventado, andá que te tomás»... —pah, qué horrible, nadie sabía nada de la enfermedad de él— «¡te tomás una taza de té y ya te sentís gordo!», le decía yo. «Ah, porque vos tomás mucho, ¿no?», me decía. «Así vas a quedar...»*

ELENA —*Con la enfermedad, él empezó a sentirse mal. Primero me lo negaba a mí. Aunque también pienso que se lo negó a él. Él trataba de ver las cosas mejor de lo que eran, sin ir a un médico. Y se sintió mejor porque le hice una dieta muy estricta: «Bueno, estoy mejor, no estoy mal. Yo no estoy enfermo.» Yo veía que él seguía con malestares, con problemas digestivos. Lo de la barriga hinchada no tenía idea de que podía ser un síntoma, aunque me llamaba la atención. Él ni se observaba, a su cuerpo, no le daba importancia a tener más barriga, como que no lo veía. Llegó a tener las piernas y los pies así de hinchados. Ahora, el hecho de que él me disimulara todo eso le sirvió para estar más acá y alargar en alguna medida... En el fondo, yo qué sé, fue casi una actitud de aprovechar hasta el máximo estar vivo, digamos, estar disfrutando de estar acá, que a él le encantaba, y trabajando, porque trabajó hasta el final, cuando lo internaron.*

4. Última presentación en vivo de Mateo.

—¿Cuándo fue que se interrumpieron los ensayos?

MANDRAKE —*Y, creo que fue dos semanas antes de que él murió. El* [Wilson] *Negreyra llamó a un amigo que era médico* [Diego Sánchez], *que vivía con el Guachito* [Luis Jorge Martínez], *para que lo revisaran. Lo tocaron y quedaron asustadísimos, y dijeron que tenía que llevarlo al Clínicas. El loco no hizo caso, pero al otro día fue a la casa de ellos, a buscarlos él. Después nosotros tuvimos que cancelar el espectáculo a último momento. «Bueno, andá al Stella* [La Gaviota] *a decir que lo postergamos por enfermedad.»*

# 26
# «La muerte no existe»

«MANDRAKE» WOLF —*¿Vos sabés que él cuando entró al Hospital, entró como un gurí chico? Me acuerdo que se sentó en una cama, y tenía una enfermera que estaba divina. Y el loco le entró a hablar y la sedujo, a la mina, ¿vos sabés? ¡Pero tenía un* swing*! Se hizo de la casa con dos, tres días, yo qué sé. Él lo que no quería es que le pincharan la barriga, ¿viste? Pero no, bien, el tipo siempre estaba tirando energía. Yo sólo lo vi de cama los últimos días, pero siempre pa'delante. 'Taba inquieto, ¿no?, más bien. Pero nunca lo vi onda entregado.*

Muy pocos días después de la hospitalización de Mateo, ya se sabía que tenía un cáncer muy avanzado, difundido por el abdomen. A él no le dijeron nada, pero cualquier persona un poco suspicaz empezaría a desconfiar cuando entró a caer medio Montevideo a visitarlo en el Clínicas. Es más, creo que en el tiempo en que Mateo estuvo ahí, excepto mientras dormía, no habrá habido un minuto en que estuviera solo. A veces se instauraba un clima de joda, alentado por Mateo. Jugaba, no sin cierto humor negro, con su barriga hinchadísima. Cuando aparecí a visitarlo sus primeras palabras fueron: «Soy una víctima de la inflación.»

MARIANA —*Los días que estuvo Mateo en el hospital fueron los días que increíblemente lo veía más normal y más lúcido. No se hacía el que estaba en otra, ¿viste? Es como que ahí el tipo ya sabía que se iba y ya estaba, ¿viste? Ya estaba todo el pato cocinado.*

Fueron dos semanas en el hospital, y sólo en los últimos dos días Mateo se sintió realmente mal. Le hicieron una biopsia, y al último día estaba postrado, muy débil y amarillo. A muchos les comentó que sentía miedo. Ese día se lo repitió a su hermano Carlos, quien le preguntó: «¿Miedo a qué?» «A eso que se viene.» Carlitos le insufló coraje, le agarró la mano. Y Mateo empezó a hablar en inglés. En ese falso inglés con que cantaba 'Blackbird' o 'Lovely Rita' dijo sus «últimas palabras». En seguida de ese pequeño chiste se murió. Eran cerca de las 23:30 horas del 16 de mayo de 1990, la fecha en que iba a estrenar el espectáculo con Cabrera y Los Terapeutas. El velorio —casi agresivamente «normal» para la manera de ser de Mateo— duró las pocas horas de la mañana, y éramos cerca de veinte en su entierro, a las dos de la tarde del 17. La naturaleza ambientó magní-

ficamente ese entierro: un cielo con un profundo color de plomo, una llovizna fina que no llegó a mojar pero hizo brillar el piso cuando se abrió un agujero en las nubes, dejando pasar un círculo de netas columnas de luz solar. Creo que fue Urbano quien empezó, y otros siguieron, una versión susurrada del 'Yulelé'.

Pese a que era bien conocido el pánico de Mateo a la muerte, en muchos quedó, contradictoriamente, la impresión de un lento suicidio velado.

ÁLVARO SALAS —*La última vez que lo fui a ver, habló un poquito que se sentía mal, me explicó un poco cómo fue los sentimientos, los últimos. Yo le pedí explicaciones, ahí ya no tenía vuelta de hoja, me tenía que decir por qué se dejó estar, ¿no? Fue lo último que él habló conmigo —que nunca lo había hecho así, abiertamente—. El tipo: «Yo sabía que algo tenía, pero no le daba bolilla. Mirá que yo sentí, Álvaro, que me dolía, a veces 'taba tocando y sentía dolores y todo, pero no se me veía. No te dejes estar. Cuando sientas un dolor no te dejes estar. No hagas la que hice yo. Yo no tenía nada por perder.»*

GALLETTI —*A Mateo antes lo veías grabando con pianistas, ¿viste?, que lo llamaban para hacer un determinado trabajo de guitarra, para una música determinada. Cosa que últimamente a Mateo no le pidieras «hacé una música determinada» porque él hacía cualquier cosa, yo qué sé. O «Hacé una cosa lógica.» Y no. «Loco, ¿vamo a hacer una cosita, Eduardo? Yo qué sé, un boliche, vamo a pasear un poquito, a cantar un poco y a ganar un mango.» Ah, iba al boliche y empezaba: se iba pa' la India, ¿viste? «¡Dejá el gurú quieto, Eduardo! ¡Capaz que te mata el gurú a vos, tarado! ¡Tocá de acá, Eduardo, comercial, tocá el 'Príncipe azul' y no me rompas las pelotas, loco! ¡Vamo a hacer un mango!» No, se iba a hipnotizar gente. Bueno, no se hipnotizaba nadie, se hipnotizaba él, hacía algún chiste, la gente se reía... A veces me enojo. Porque tanto él como yo podría, él estar vivo, yo estar con un rancho, podríamos estar pescando, divagando, ¿entendés? Podríamos haber sido más hombres. ¿Eso? Ni sombra. Yo lo planteé veinte veces. Cuando vos a un tipo le planteás veinte veces una cosa y no le entra en el coco, le decís «Qué lástima», nada más. ¿Quién va a quitar que tiene condiciones rítmicas, que era gracioso, que era lindo ver? ¿De qué manera? ¿Vos podés negar esto? ¿Que ha compuesto cosas bonitas? Pero no sé, ¿quiso marchar? Bueno. Quiso morir y se murió. La gente quiere morirse, loco, vos no le podés decir «No te mueras», ¿no es verdad? ¿Te querés morir? ¡Morite!*

JORGE NASSER —*No me voy mucho con aquellos que dicen: «Pensar que Mateo andaba pidiendo por ahí, tenía que tener un monumento...» Cada hombre elige su destino, ¿viste? Creo que haríamos mal a la memoria de Mateo si no respetáramos su manera de vivir. Creo que es suficientemente inteligente para tener claro lo que quería hacer de su vida. Creo que eso es lo que él quería hacer: tomar pastillas como un demente —lo que supongo que lo llevó a la muerte—, y bueno, y también hay una enseñanza en eso, ¿viste?, de que a veces el reviente puede ser muy lindo, loco, pero te mata.*

*Ahora, hay una cosa que me pasa, ¿no?, que realmente no se puede pensar en Mateo como en un muerto, ¿viste? Es una cosa que... No te digo que yo vaya a decir: «Está ahí caminando.» No es una cosa melodramática o algo así. Pero realmente la energía del loco daba... Incluso yo me permití enemistarme con él, —o distanciarme, más que enemistarme— porque siempre consideré que él iba a estar, ¿me entendés? Era una relación con algo que tenía ciertos ingredientes de eternidad.*

MANDRAKE —*Es raro andar por la calle ahí sin encontrarse con el tipo, ¿no? Es raro, es una falta que... Lo he extrañado, ¿sabés?, de verdad... Más allá de todo, era como una especie de tipo que encontrabas siempre, ¿viste? Vos no sabés por donde vivía y todo, pero sabías que lo ibas a encontrar en la calle.*

—¿Cómo recibiste la muerte de Mateo?

JAIME —*Bueno, para mí fue uno de los golpes más fuertes que he tenido en mi vida. Yo estaba grabando justamente una canción que se llama 'Igual que ayer'*[1]*, en que habla de la muerte de alguien. Una letra que terminé cuando murió Lazaroff. Y llegó la noticia al estudio y yo estaba cantando, justo. Esperaron a que yo terminara de grabar. Cuando salí del estudio me avisaron que hacía media hora habían llamado por teléfono para avisar de la muerte de Mateo. Todo el mundo sabía, de todas maneras, que él estaba en sus últimos días. Pero hasta que llegó el momento en que realmente él murió, uno no había tomado una total conciencia de lo que eso significaba. Todo el día siguiente yo sentía como un agujero adentro de mi pecho, y me parecía que había un agujero en el cielo de Montevideo. Era como que se había roto una capa de atmósfera. Yo sentía una vibración que estaba dentro mío, pero que estaba adentro de toda la gente. Me acuerdo que era un jueves. 'Taba lloviendo todo el día, además. Fue un día muy particular. Y tuvimos que tocar esa noche en La Barraca. Fue la peor noche que yo recuerdo de mi vida arriba de un escenario. Tuvimos que hacer canciones como 'Los olímpicos', como 'Durazno y Convención', como 'Amándote', la noche en que había muerto Mateo. Y no se lo quisimos decir al público —muchos de ellos no lo sabían—, hasta que llegó la penúltima canción y dijimos: «Señores, hoy se murió Mateo. Realmente el* show *hay que hacerlo, pero ha sido muy difícil para nosotros hacer esas canciones, y quisiéramos cantar una canción de Mateo, como despedida nuestra para él.» E hicimos 'Amigo lindo del alma'. Cada uno de los cantantes del conjunto*[2] *cantó una estrofa —se hacía un solo, se cantaba una estrofa—. Y para mí fue como llorar. Todo lo que yo no había podido llorar durante el día estaba llorando con la música en ese momento. Fue el único momento en el cual yo me sentí un poco mejor. Cuando terminó se produjo un hecho también especial. Uno sobre el escenario está acostumbrado a conocer el tipo de aplauso. Pues el que se oyó en ese momento yo nunca lo había oído en mi vida: fue un aplauso muy tranquilo y suave y que no terminaba más. Parecía el sonido de la lluvia mansa. La gente aplaudió yo no sé si dos o tres minutos. No sé, el aplauso comenzó y no paró. Y bueno, fue una atmósfera muy fuerte, muy particular, y recién al día siguiente un poco que empecé a respirar un poco más normalmente, ¿no? Y yo tenía como la certeza por un lado de que Montevideo nunca más iba a ser la misma sin Mateo, porque era un pedazo de Montevideo, de la vida de Montevideo. Su presencia en la calle. Había algo que me decía que Mateo no se podía morir. ¿Cómo se iba a morir Mateo? Galletti lo dijo cuando se enteró de que estaba enfermo Mateo: «Mateo no se puede morir porque nunca nació.» Y, bueno, en realidad, es la idea que yo tengo, o el sentimiento que todos tenemos: hablamos de Mateo siempre en presente, no por negar la muerte del ser humano, sino simplemente porque Mateo no se puede morir. Y lo recordamos no solamente con cariño sino con buen humor. Jodemos con Mateo, imitándolo. No sé cómo decirlo: Mateo está ahí. Poco a poco uno comienza a tener la noción de que él no va a estar, ¿no?, pero él está ahí. Y mientras estemos está él. Es un pedazo de nosotros demasiado fuerte como para tener la idea de la muerte.*

Ese día, el departamento de difusión de Palacio de la Música fue acosado por gente de radio que necesitaba urgentemente ejemplares de **La mosca** para ilustrar sus necrológicas. Hacía más de cuatro meses que el fonograma estaba en la calle.

Además de los superlativos, la prensa le dedicó a Mateo, en la quincena posterior a su

1. De Jaime Roos, en **Estamos rodeados**, 1991.
2. El conjunto estaba integrado por Hugo Fattoruso (teclado y voz), Rolando Fleitas, Pablo «Pínocho» Routin y Benjamín Medina (voces), Diego Ebbeler (teclado), Popo Romano (bajo) y Gustavo Etchenique (batería), además de Jaime en voz y guitarras.

muerte, un espacio enorme, apenas inferior al que mereció un músico mucho más difundido y menos controvertido que él, como Alfredo Zitarrosa (que había fallecido poco más de un año antes).

Al año de la muerte de Mateo, el teatro Solís se llenó dos noches consecutivas para **La Penúltima Musicasión**, un espectáculo armado exclusivamente con textos y canciones de Mateo interpretados por un súper grupo de amigos y admiradores del músico.[3] En 1993, otro grupo de músicos, promedialmente más jovenes y menos renombrados que el anterior, armó otro espectáculo (**Mateo x 6**[4]), con un repertorio de músicas poco conocidas, incluyendo estrenos de canciones nunca antes ejecutadas en vivo, algunas de ellas fruto de la investigación para el presente trabajo.

* * *

En los contactos con las muchas personalidades a quienes recurrí en el curso de esta investigación, mi cuestionario casi siempre incluyó preguntas sobre la importancia de Mateo y su influencia sobre el entrevistado. En esa instancia, el reconocimiento de una gran importancia de Mateo en la música uruguaya fue casi generalizado. Si la persona y la producción de Mateo fueran un libro, sería posible estampar en la contratapa una contundente colección de frasecitas de recomendación. Reconociendo la superficialidad del expediente, no me resisto a un muestreo (creo que no hay nadie tan personalista como para no respetar a unos cuantos de los siguientes opinantes):

DANIEL VIGLIETTI —[...] *en el conjunto de su obra me sorprende el original mestizaje de vertientes culturales y, al mismo tiempo, un modo de ser tan musicalmente uruguayo.*

HORACIO BUSCAGLIA —*Mateo es el tipo que dijo: «Aquí está eso, señores: éste es el camino para la música uruguaya.»*

CARLOS PÍRIZ —*Mateo es un puntal básico.*

FEDERICO GARCÍA VIGIL —[...] *ha producido maravillas.* [...] *un individuo absolutamente necesario en la historia de la música del Uruguay.*

J.A. ZÚÑIGA —[...] *un loco genial.* [...] *Aquel que junto a Dino, los Fattoruso, Rada y pocos más cargara sobre sus espaldas la enorme responsabilidad de dar vida y forma a un sonido, a una expresión musical progresista más auténtica y nuestra.* [ZÚÑIGA, 1976]

BUBY PAOLILLO —*Mateo no sólo marcó un estilo, sino que impuso, digamos, una síntesis. Lo que él expresaba estaba en lo correcto, estaba todo correcto.*

HUGO FONTANA —[...] *un genio, un verdadero maestro.* [FONTANA, 1990]

RADA —[...] *fue el creador de la idea de lo que hoy en día es la música nacional uruguaya.*

CHICHITO CABRAL —*El tipo era un vanguardista y un adelantado.*

3. 15 y 16/V/1991, con Urbano, Buscaglia, Osvaldo Fattoruso, Mariana Ingold, Alberto Wolf, Fernando Cabrera, Nego Haedo, Lobo Núñez, Leo Masliah y Litto Nebbia.
4. A partir del 5/VIII/1993 en la Sala 2 del Teatro de la Gaviota, en Arteatro y en el boliche Laberinto, con Ney Peraza, Alberto Wolf, Jorge Schellemberg, Popo Romano, Edú Lombardo y Juan Carlos Ferreira (en algunas funciones, participaron también Ariel Ameijenda y Wilson Negreyra).

LUIS SOSA —*Aquellos que tuvimos la suerte o la desgracia de tocar con él te podemos decir que Mateo es* el *maestro.*

URBANO —*Mateo fue el tipo que cambió toda la música acá en Montevideo.*

ALBERTO MAGNONE —[...] *es como decir Charlie Parker para un jazzista.*

OSVALDO FATTORUSO —*Si se puede ser un poco romántico, Mateo es la luz de la música uruguaya. Es el sol. Tipo así, el gurú. El tipo abre una veta para todos nosotros mamar, no sólo interminable sino muy importante.*

VERÓNICA INDART —*Me atrevería a decir que todo se reduce a antes y después de Eduardo Mateo.*

ESTELA MAGNONE —*Lo que te puedo decir es que si Mateo no hubiera existido, la música popular uruguaya hubiera sido diferente. Pienso que de la misma manera, yo qué sé, que si no hubieran existido los Beatles la música hubiera sido distinta.*

DANIEL MAGNONE —[...] *el músico más importante del Uruguay* [...] [CABRERA, 1985]

JOSÉ LUIS PÉREZ —*Era terrible compositor y tenía un concepto rítmico del carajo.*

CARLOS «PÁJARO» CANZANI —*Mateo es nuestro poeta maldito. Por eso es que es eterno.*

JAIME ROOS —*Pero en Uruguay todavía no se dieron cuenta de lo que es Mateo. La gran anomalía, no sólo a nivel uruguayo sino a nivel mundial. Es un genio. En Uruguay habría que darle la medalla de honor a Mateo, si hubiera como en Inglaterra la medalla a no sé qué: se la dieron a los Beatles por servicios prestados a la nación.* [GANDOLFO, 1991]

JORGE GALEMIRE —[...] *si hay un tipo que es coherente, ese es Mateo.* [FORLÁN & BALTAR, 1984]

MACUNAÍMA —*En general su obra es la obra profunda de un compositor de base, sobre el cual se asienta todo el edificio de la música popular. Sin Mateo la música uruguaya no sería lo que es.*

ELBIO RODRÍGUEZ BARILARI —[*el*] *más grande compositor de la música popular urbana y contemporánea de este país.* [RODRÍGUEZ BARILARI, 1990b]

JORGE TRASANTE —*El tipo que tuvo el mejor sonido acá, y la claridad más grande en la música, fue Mateo. Eso es así, ¿no?*

LEO MASLÍAH —*Él para mí siempre fue una tumba, pero su música es todo lo contrario, si lo hay.* [ROCCA, 1993]

FERNANDO CABRERA —*A mi modo de ver, Mateo, junto con Eduardo Fabini, Héctor Tosar y Hugo Fattoruso, son quizá los cuatro más grandes músicos que ha dado esta tierra.*

LUIS TROCHÓN —*Para mí fue uno de los grandes creadores e intérpretes.* [...] *Una cosa sumamente adelante, ¿no?*

MARCELO PEREIRA —[...] *y muchos le reconocen una importancia histórica a su aporte,* [...]: *pero muy pocos se percatan de que ese aporte histórico ha sido y sigue siendo una sucesión de presentes —muchas veces mal comprendidos o que demoraron mucho en asimilarse— en los cuales* [...] *Eduardo Mateo ha permanecido como un llamado de atención sobre las posibilidades de síntesis nuevas en nuestra música.* [PEREIRA, 1987]

RAÚL FORLÁN LAMARQUE —[...] *Eduardo Mateo, el compositor más genial que ha brindado esta tierra* [...] [FORLÁN, 1989a]

POPO ROMANO —*Creo que la música que están haciendo ahora está, en un porcentaje altísimo, parada sobre los hombros de Mateo.*

MARIANA INGOLD —*El tipo estaba adelante* [...] *sus temas de hace 25 años suenan modernos y así seguirán durante muchísimo tiempo más.* [IRIGOYEN, 1990]

MAURICIO UBAL —[...] *pienso que Eduardo es el traductor más fino y sensible de toda la belleza, la sensualidad, la fuerza interior de nuestra música mestiza.* [PEREIRA, 1984]

FERNANDO «LOBO» NÚÑEZ —*Si no hubiera sido porque aparecieron esos tipos como Rada, como Mateo, no hubiera surgido después un Jaime Roos, una Mariana Ingold o un Schellemberg. Los Fatto no hubieran hecho el gran cambio de Los Shakers a Opa, ¿entendés? Todos los que escuchan a Mateo tienen después algo de él en la manera de tocar.*

MARIANO DEL MAZO —*Fue un adelantado en el tiempo y el espacio. Una estrella fugaz cuya música, tanto como su vida, marcó a toda una generación de uruguayos.* [DEL MAZO, 1993]

JORGE SCHELLEMBERG —*Creo que sin Mateo, Rada y los Fatto, y sin Jaime, también, más tarde —en lo que tiene que ver con la parte de murga—, como que la música uruguaya estaría dividida en compartimientos mucho más estancos e incomunicados entre sí, ¿no?*

ANDRÉS WELS —*El noventa por ciento de lo que yo pude aprender de la música uruguaya, me parece que es básicamente lo que le vi hacer a él.*

DIEGO EBBELER —*El loco tiró una música que la importancia acá es que le abre los ojos a todo el mundo.*

A lo que se podrían agregar adjetivos sueltos: García Vigil, Rada, Hugo Fattoruso, Jaime Roos, Vera Sienra, Elbio Rodríguez [RODRÍGUEZ BARILARI, 1990b] y Mariana Ingold usan «*genio*» o «*genialidad*». Urbano habla de «*troesma*» (al igual que Luis Sosa, no «un» sino «*el*» troesma). Hugo Fattoruso y Pájaro Canzani hablan de una música «*universal*». La idea más común es la de «adelantamiento», alguien cuyos pasos fueron siendo asimilados siempre con cierto retraso, pero que fundó o colaboró para fundar las bases de un sector muy importante de lo que es la música uruguaya hoy día.

Pero nunca está de más dejar claros los límites: la mayoría de los entrevistados, así como la prensa musical, son personas vinculadas a la *mainstream* de la música uruguaya, cuya presencia en vehículos prestigiosos puede engañar con respecto a la proporción numérica de la incidencia en la sociedad —la acción invertida del mismo fenómeno que llevó a que Mateo estuviera virtualmente ausente de los medios masivos en sus primeros años de carrera, como músico de la noche o como músico *beat*—. Hay una cantidad de músicos de carnaval, músicos «tropicales» y músicos eruditos para quienes Mateo no existe —literalmente: no saben quién es—. De hecho, las excepciones en mi «encuesta» correspondieron a músicos que no se integraron al mismo circuito en que Mateo posteriormente actuó, especialmente sus colegas de la época más profesional, en los 60: los que abandonaron la música o que no trascendieron el ámbito de los lugares nocturnos, casi todos ostentan un total desconocimiento de la obra posterior a **Mateo solo bien se lame**, aunque sí les llegó la imagen del Mateo físicamente deteriorado, mendigo, loco, drogadicto. Ellos no hablan de un músico muy importante, sino de un potencial desperdiciado, de un joven talentosísimo que la quedó. Este hecho puede dar la pauta de lo poco difundido que fue el trabajo

de Mateo fuera de un círculo restringido. Tan restringido que, aun sin el apoyo de los medios a través de los cuales uno accede a elementos de la vida personal de los artistas (tales como revistas de chismes o escándalos en noticieros), el personaje fue mucho más conocido que las canciones.[5] No me refiero a ello para disminuir a Mateo, sino para evitar esa generalización burda de hablar de «la música uruguaya» como constituyendo una sola cosa. Mirándolo por otro lado, la repercusión de Mateo entre músicos fue una de las más amplias que se puede concebir. Algunas apreciaciones bordean el endiosamiento, y es por eso que algunos tratan de vacunar sus elogios contra la exageración:

TROCHÓN —*Digamos, sinceramente: lo respeto tanto como a tantos otros creadores. No me parece, para nada, como «la figura». ¿Por qué? Porque me parece que en definitiva «la figura» no existe. Me parece que existen un montón de figuras trascendentes, ¿viste? Y él por supuesto que tiene que estar. Si uno tuviera que hablar: «Bueno, a ver los grandes creadores de la música popular del Uruguay», si no mencionás a Mateo me parece a mí que 'tás un poco errado, ¿viste? Ahora, decir «el más grande creador», me parece que invalidás otros creadores que no sé porqué se tienen que escapar a esa valoración.*

Coriún Aharonián fue quien puso el mayor empeño en relativizar su apreciación de Mateo. No hubo palabra positiva que no estuviera acompañada de un «pero». Para Coriún, Mateo «*es un creador relevante, que tiene un aspecto cuestionable que es su gran cuota de epigonalidad.* [...] *una epigonalidad bastante relacionada con áreas de poder, digamos, metropolitano o submetropolitano, selectivamente no-ríoplatenses.*» Coriún señala como excepción de lo antedicho (o sea, como elemento ríoplatense) «*la influencia negra*», recordando que era «*subestimada socialmente* [...] *hasta después de El Kinto. Entra a ser valorada, creo que fundamentalmente a partir de Totem. En lo que no participa Mateo, en todo caso.*»

CORIÚN —*Mateo hace una selección de sus influencias y en muchos casos es un tipo francamente epigonal, en esquemas armónicos, en esquemas rítmicos, en concepto melódico, etcétera, etcétera. Y eso creo que tiene que ser señalado en relación con otros integrantes de esa generación que tienen un nivel de búsqueda de arraigo muy conciente y muy esforzado, muy trabajado, desde comienzos de los sesentas. Es el caso de Viglietti, de Los Olimareños y de sus compositores, es decir, Lima, Lena y etcétera, y también de Zitarrosa. Eso, por supuesto, parte de una toma de conciencia política. Que evidentemente, en los sesentas Mateo no tenía con la misma fuerza. O que no la entendía del mismo modo. Ojo, yo estoy diferenciando la calidad intrínseca, musical, de su producto y su creatividad, de esa situación de producto más arraigado, con más identidad cultural; o con menos, más dependiente de modelos extranjeros de áreas dominantes, ¿no?*

*Lo fascinante del caso Mateo, es que Mateo, sin tener esa resonancia* [la de Viglietti, Los Olima, Zitarrosa, el Sabalero y Numa] *llega a tener una influencia muy grande en los músicos. Y yo creo que ése es el punto, o es el eje de la valoración histórica de Mateo. Es decir, no todas las figuras, de las figuras que importan históricamente como creadores, son figuras que importan por lo que hacen en sí. Hay figuras que importan por lo que hacen que otros hagan,*

5. Si mi «encuesta» no estuviera centrada, en forma tan cómoda, en las mismas personas a quienes entrevisté por datos de otro tipo sobre Mateo, sino en un muestreo con validez estadística, realizado entre músicos populares de todas las áreas, es muy probable que el desconocimiento o la indiferencia hacia Mateo no fuera excepción, sino mayoría. Pero supongo también que sería el caso de cualquier otra figura uruguaya (las únicas excepciones imaginables podrían llegar a ser Los Olimareños, Zitarrosa o Jaime Roos). Desgraciadamente no es posible pasar de las inferencias al campo de las certezas, pero creo que, de todos modos, la cantidad y la variedad de gente consultada distinguen las conclusiones aquí presentadas de suposiciones totalmente en el aire. Por el bien de la honestidad intelectual, hago hincapié en que deben ser encaradas en forma probabilística.

*o por lo que provocan en otros. Y Mateo creo que pertenece más a esta segunda categoría que a la primera.*

La opinión de Coriún sobre Mateo parece ser muy particular entre los «enterados». Fue el único en referirse a epigonalidad, y se enfrenta a músicos que (sin conocer la entrevista de Coriún) espontáneamente señalaron lo diametralmente opuesto, o sea, la originalidad de Mateo, originalidad que incluye entre sus rasgos sobresalientes la independencia con respecto a los modelos dominantes y la uruguayidad (los que fueron más explícitos en ese sentido fueron Jaime Roos, Rada, Osvaldo Fattoruso y Schellemberg). Pongo énfasis en la opinión de Coriún ya que se trata, justamente, de otra de las figuras singulares más influyentes en la música uruguaya.[6] Sus opiniones, fundadas en buena cantidad de datos, en argumentación más o menos sutil y en una personalidad magnética, tienen peso. Sobre todo durante la dictadura y justo después de ella, Coriún contó para la formación de corrientes de opinión, y se constituye en el único factor singular con fuerza para oponer alguna resistencia a la tendencia de progresiva mitificación de Mateo en los 80, poniendo en ello un empeño mayor que en enaltecerlo.

Pero si Coriún «relativiza» más que otros, hubo un (único) caso de oposición frontal, menos influyente como opinión, pero procedente de una persona muy informada «desde adentro» de la música popular uruguaya de las últimas décadas:

ALFONSO LÓPEZ DOMÍNGUEZ —*Yo creo que lo que Mateo hizo fue agarrar influencia de bossa brasilera y tratar de darle un sustento armónico a una base rítmica que es el candombe. Pero eso supone un trabajo de adaptación. Un trabajo de adaptación no es un trabajo de fundación. Lo que él hizo fue lo que podría hacer cualquier músico con cierto ingenio, y con una formación como instrumentista y con una capacidad de percepción interesante. Y no tengo, por supuesto, opinión calificada en materia de música, pero me parece que para adjudicarle a alguien la palabra de «creador» o de «fundador» tiene que haber un acto de originalidad, que en este caso no lo he visto, o tiene que haber un trabajo de investigación en profundidad desde el punto de vista musical, que en este caso creo que no existe.*

*Muchas veces ocurre que los músicos crean grandes mitos, generan grandes odios y generan grandes amores. Entonces tipos que no tienen un carajo que ver en nada con la música de Mateo dicen que son sus continuadores, en un acto supremo de caradurismo. Eso ocurre hasta hoy. Entonces hay que separar un poco lo que es el panegírico, el mito de Eduardo Mateo, de lo que es su influencia real.*

El tema de la incidencia histórica de un músico es delicado, porque no necesariamente el que llegó primero motivó los procesos posteriores. Todo indica que El Kinto, por ejemplo, no incidió para nada en la castellanización del *rock* uruguayo, que parece haber sido el producto del momento social, o de la difusión, más poderosa, de los nuevos procederes de los roqueros porteños. Incluso con respecto al candombe-*beat*, Useta y Dino no reconocen que El Kinto haya pesado como antecedente para Totem o Montevideo Blues.

De todos modos, la impresión más profunda Mateo la dejó en algunos de sus coetáneos (digamos «coetáneos de carrera», todos nacidos un poco después de él —entre 1942

6. Coriún Aharonián fue docente de una impresionante cantidad de cantautores uruguayos; conquistó respeto como uno de los más articulados y bien informados periodistas musicales (y de «cultura» en general) del medio —especialmente desde las páginas prestigiosas de **Marcha** y **Brecha**—; fundó e integró el equipo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea —que tuvieron una gran incidencia en músicos importantes del Uruguay, y donde cerca de un millar de jóvenes latinoamericanos nos admiramos con ejemplos de música popular uruguaya (pero, por ejemplo, no se escuchó a Mateo en las audiciones)—; fundó y codirigió por un buen tiempo Ediciones Tacuabé.

y 1948). Las expresiones de admiración más amplias e incondicionales provienen de Rada, Urbano, Hugo Fattoruso, Luis Sosa, Pippo.

RADA —*Nosotros cuando escuchábamos a Mateo decíamos: «Vamo a escuchar una bendición del cielo», ¿viste? Porque lo que hacemos nosotros es bien natural, todo. Está dentro de lo normal de lo que se puede tocar en este mundo. Mateo era del otro mundo. Si el loco estaba andando entre nosotros era porque estaba como dándonos una mano, ¿no? De* swing, *de ideas. El loco era un genio, era como un Buda, ¿viste?*

*A mí me gusta todo lo que hace Mateo. Yo lo escucho y se me caen las lágrimas. Yo no puedo escuchar a Mateo muy seguido. Supongo que ni yo ni Hugo* [Fattoruso]. *Nosotros somos Mateo. Somos eso. Nosotros nos morimos con Mateo. Somos público, ¿viste? El tipo es nuestro ídolo, nuestro ideal. Mateo es nuestro John Lennon, ¿viste?*

El mérito más ampliamente reconocido de Mateo (algunos lo indican individualmente, otros como integrante de El Kinto, otros junto a Rada y a Urbano), es el de haber inaugurado una veta al mismo tiempo uruguaya y compatible con las necesidades de una generación dominada por el *rock.*

JAIME —*Está el asunto de cómo llevar adelante, dentro de la música popular que cada uno hace, una concepción ideológica del tipo de canciones, con qué tipo de instrumentos y con qué tipo de ritmos, con qué tipo de lenguaje se debe llevar a cabo. Para mí Mateo, en cierta manera, cristalizó y simbolizó una música* pop *llevada adelante con un lenguaje uruguayo. Ya no por esta forma de tocar la guitarra, por una armonía, o cierto dejo de melodía, sino por una concepción de la canción. Por cómo utilizar el candombe o por cómo utilizar cualquier otro ritmo —inventado, inclusive—, pero dentro de una concepción de canción con, por un lado un lenguaje uruguayo, y por otro lado con un lenguaje tercermundista. Mateo demostró que se podía volar con una guitarra y un tambor y utilizando un ritmo de candombe.*

BUSCAGLIA —*Y lo más grande es que él abrió un camino y sus bifurcaciones. Y si él siguiera vivo seguirían habiendo bifurcaciones de ese camino.*

MARIANA INGOLD —**De los viejos, bueno, el que quedó fue Mateo, ¿no? Entonces fue el maestro así que estaba cerca. Porque los demás, Rada, y vos** [Diane Denoir] **y esa gente estaban todos lejos, ¿no? Entonces por eso que Mateo, también, aparte de que fue un genio y no sé qué, fue muy importante para los que salimos de acá, ¿viste?, jóvenes.**

En algunos casos la influencia de Mateo se extiende a lo paramusical, por ejemplo en la difusión de un «lenguaje de músicos», entre los profesionales y los allegados. Bergeret le atribuye la introducción en la jerga uruguaya del término «liso», significando algo así como el inglés «*nice*». Hay quien cree que Mateo fue un elemento muy activo en la diseminación local del uso de la marihuana, especialmente en el Barrio Sur. Unos cuantos (Urbano, Rada, los hermanos Pelossi) derivaron de Mateo lecciones de vida, tanto como de música. Y está el caso del Mandrake Wolf, quizá único, que llegó a tomar a Mateo como ídolo en la adolescencia, imitándole la forma de hablar y de caminar, y tratando de copiarlo al componer (según Mandrake, es la etapa que va hasta su primera grabación solista[7], inclusive).

Entre los músicos que se vincularon activamente al segundo Canto Popular, se nota un cambio de enfoque. Por lo menos en la época en que el movimiento tuvo vigencia (hasta unos pocos años después del fin de la dictadura), no fue el lado rítmico o roquero el que llamó la

7. Alberto Wolf/El Cuarteto de Nos, *Ayuí*, A/E 44 (disco) y A/E 44K (casete), 1984.

atención. Bonaldi, Cabrera, Trochón, Estela Magnone y Mariana Ingold destacan aspectos que no fueron enfatizados por músicos que empezaron a actuar antes, después o al margen del Canto Popular. Las primeras canciones que mencionan influidas por Mateo son tirando a lentas. Cabrera y Trochón se dicen impresionados con canciones amorosas de **Mateo solo bien se lame**: Mariana y Estela hablan de la guitarra de Mateo, pero no de la guitarra rascada y «rítmica», sino de la guitarra arpegiada, y del procedimiento de formar acordes con muchas cuerdas al aire (ligado al resultante color armónico impresionista).

BONALDI —*Yo creo que fue uno de los tipos que más tiró* swing *a todos. Más yeito a todos los que se acercaron, ¿no? Era muy difícil sustraerse a la influencia de él. Pero yo, claro, después no volqué prácticamente nada a nivel rítmico, ¿no?, de lo que cantaba Mateo en aquella época. Personalmente, arranqué por otros caminos, de la milonga y... Pero siempre pienso que todo eso que Mateo segregaba ha formado en nosotros algún sedimento, y si no influía en la cosa rítmica influiría en la cosa armónica, en cierta mayor libertad que teníamos algunos para manejarnos armónicamente, respecto a los folcloristas. Mateo, como elemento de la generación* beat, *evidentemente tenía otro panorama armónico en la cabeza. Pienso que todos le debemos algo a él. Algo.*

*Descubrimos la influencia de* **Mateo solo bien se lame** *años después, en 'Llorando Estela', de Jorge Lazaroff*[8]. *Yo encuentro una influencia neta. Así que mirá si se habrá ramificado ese disco, ¿no? Yo creo que Mateo incidió en todos nosotros, hasta en los que no tenemos nada que ver.*

De hecho Masliah, normalmente reticente a reconocer influencias, es positivo en darle ese crédito a Mateo, aunque no sea capaz de precisar cómo se manifiesta. Si Bonaldi antes del Canto Popular llegó a componer canciones en la línea mateística (que nunca cantó en público), Cabrera, Lazaroff y Rubén Olivera incorporaron esa onda al agotarse el movimiento.

CABRERA —*En lo que a mí se refiere fue una escuela musical tremenda. Pude experimentar y aprender una serie de aspectos musicales que tenía trancados. Lo que tiene que ver con la subdivisión rítmica, las inversiones armónicas, la confluencia de muchas culturas musicales al mismo tiempo y el swing, eran parte de Mateo.* [BIDARTE, 1993]

O sea, el trabajo de Mateo tenía un costado más «aceptable» durante el Canto Popular, —acústico, austero, prolijo, «blanco»—, con la fuerza suficiente como para impresionar a quienes estaban enteramente volcados a una música acústica, austera, prolija y «blanca». Cuando Mateo, en **Cuerpo y alma**, incursionó por terrenos de un vanguardismo afín al que daba su toque a los alumnos de Aharonián y Paraskevaídis, su trabajo también fue bien visto (Lazaroff, por ejemplo, usó más de una vez 'El boliche' como ejemplo positivo en sus clases). Pero es justamente el otro costado de Mateo —rítmico, antropofágico, roquero, «sucio», «negro»[9]— el que funciona como referencia cuando varios músicos del Canto Popular buscan otros caminos. Ese efecto se sigue cumpliendo en músicos más jóvenes, como es el caso de Jorge Schellemberg (1962) y de Jorge Drexler (1964).

JORGE DREXLER —*El loco me ayudó mucho a que me dejaran de gustar sólo las cosas que tenían una estructura pulcra. La suciedad, digamos, ¿no? El loco se caga en la pulcritud, o se caga en el tempo, eso me parece sensacional. Fue, digamos, el tipo, dentro de todas las cosas que escucho, que forzó más mi gusto musical, o sea, me hizo gustar cosas que nunca me hubiera*

8. En Jorge Lazaroff, **Pelota al medio**, Orfeo, 90948-1 (disco) y 90948-4 (casete), 1988.
9. Mil perdones por la oposición racista entre un carácter negro y otro blanco. No la uso acá para acatarla, sino como referencia a un valor cultural arraigado en nuestra sociedad, que considero pernicioso, y que sirve para exaltar la negritud únicamente en forma exotista, o para «denigrarla» (de yapa, un ejemplo de como esa valoración impregna nuestro vocabulario).

*imaginado que me iban a gustar porque entendí que en la estética del loco estaban muy bien y que cumplían una función, ¿me entendés?*

En ámbitos más específicos, el aporte más generalizado de Mateo debe haber sido su forma de tocar la guitarra de candombe, que se convirtió, hoy en día, en una de las referencias más frecuentadas cuando se usa ese ritmo fuera de las comparsas lubolas.[10] Incluso Rada dice que siempre impuso la forma de tocar de Mateo a todos sus guitarristas. Con respecto al canto, Alberto Wolf y Jorge Nasser hablan de una influencia. Nasser es el único que reconoce una forma propia de Mateo, diferente a la de Spinetta y Charly García, para verter al castellano inflexiones melódicas y formas de canto asociadas al inglés, y dice que ese camino encuentra eco en el trabajo de Níquel. Alberto Magnone se muestra impresionado y motivado por las búsquedas polirrítmicas de Mateo. Varios percusionistas le sacaron piques, y los músicos que llamaron a Mateo para acompañarlos en percusión buscaron deliberadamente colorear esas grabaciones o versiones en vivo con un mundo rítmico y tímbrico propio de él. Particularizando aun más, están los casos de recurso a «mateísmos», no tan frecuentes como para constituir «géneros», pero no tan esporádicos como para tratarse como casos aislados: algunos ritmos en compás de 6/8, el toco, la intromisión de pasajes con modalismos derivados de los ragas hindúes, el amontonamiento de algunas sílabas sin sentido verbal en las letras, sus juegos aliterativos casi concretistas. Casi todos los músicos que trabajaron algún tiempo junto a Mateo se impresionaron con su método de trabajo, lo tomaron como un aprendizaje que podía extenderse de pequeños elementos musicales a una forma de encarar la música, y aun más allá, una experiencia vital.

Es un alivio constatar que casi no hay aspecto de la producción de Mateo que no se haya extendido en el trabajo de algún otro músico. Su presencia es amplísima: se manifiesta en y es reconocida por músicos nacidos desde 1942 a 1965 (y probablemente se siga notando en otros nacidos más acá), pasando por géneros tan diversos, en apariencia casi contradictorios, como el *rock* y el canto popular, pasando por lo jazzístico, el candombe y tendencias experimentales; comprende desde concepciones estéticas hasta pequeñas idiosincrasias. Es, probablemente lo más amplio en tiempo y en «espacio» que haya legado un músico popular uruguayo. Y me estoy refiriendo apenas a su repercusión en otros músicos. Creo que aunque lo de Mateo no influenciara a nadie, igual sería posible hacer una vindicación de diversos elementos de su estética, al margen de la admiración pura y sencilla por la excepcional solvencia con que dio vida a sus propias concepciones.

Esta situación parece violentamente contradictoria con la poca receptividad —medida numéricamente— que tuvo el trabajo solista de Mateo. Sus aportes pueblan una enorme porción de la música uruguaya, pero a través de la miríade de músicos influidos por él, o de canciones suyas interpretadas por otros, o de sus participaciones en decenas de grabaciones de otros intérpretes, mucho más que a través de sus propios fonogramas. A partir de 1970 ganó muy poco dinero, y en sus períodos de soltero estuvo varias veces cercano a la miseria. En comparación con su fertilidad creativa, lo que dejó registrado como compositor e intérprete fue muy poco. Antes de morir, estaba negociando con Alfonso Car-

10. El otro estilo muy frecuentado de guitarra candombera es el usado por cierta corriente del Canto Popular (por ejemplo Larbanois-Carrero o Los Zucará), apoyada en las figuraciones del chico y del piano. La guitarra candombera de Mateo está basada en figuras de repique mezcladas con los otros dos tambores, y muy influenciada por el toque de *cavaquinho*.

bone la posibilidad de sacar un álbum triple por el sello Orfeo, que incluiría —me lo comentó el propio Mateo a fines de 1989— principalmente composiciones posteriores a las que figuran en **La mosca**. Calculo que las grabaciones de Mateo comprenden menos de la tercera parte de sus composiciones «terminadas» (sin contar los cientos de coautorías juveniles con Buscaglia y Rada). Mucho de lo que quedó fue grabado en condiciones precarias. Los registros en video son poquísimos (me sorprendería que llegaran a una hora de actuación), y la fuerza de su presencia escénica, así como lo subversivo de su actitud, se van a desvanecer con las memorias.

No es difícil encontrar las explicaciones. El caso de Mateo es apenas un extremo, no demasiado improbable, de una situación que es inherente al tamaño del mercado uruguayo, agravado por la orientación predominantemente mercadológica de la difusión musical. Pero el factor decisivo fue el sicológico, que llevó a que el propio Mateo boicoteara una buena parte de las oportunidades que le brindó el medio. Si uno tratara de establecer hasta qué punto contó un factor u otro, se podría pensar en un claro análogo primermundista, tan venerado como Mateo por sus congéneres: Charlie Parker. Tan autodestructivo e indisciplinado como Mateo, y habiendo vivido quince años menos, se encontró con una estructura preparada para dar mucha más consecuencia a sus brotes de calidad e inventiva, y logró dejar registrada una proporción de su obra de la que nadie se puede quejar.

Pero lo que más me importa destacar es un tercer factor: la reacción de la sociedad ante una figura como Mateo en un contexto política y socialmente más convulsionado y dramático que el vivido por Parker (sin querer disminuir lo que hay de dramático en el contexto en que vivió Bird). El momento, a muy grandes rasgos, podría ser definido bipolarmente como la oposición entre las tendencias dictatoriales (el sistema, la situación) y la resistencia protagonizada por la izquierda política. Esta situación se inmiscuyó totalmente en el escenario musical uruguayo. Sin embargo parece no haber habido diferencias entre la elite intelectual, el sector social de izquierda y el cuerpo social más amplio, unidos todos en la postura normal de segregación del «loco».

La particular «locura» de Mateo parece ideal para hacer de él un punto de referencia ideológico. Bastante impermeable a los estímulos sociales, Mateo respondía muy poco a opiniones ajenas. Las grabaciones de espectáculos de los años oscuros de Mateo demuestran que la evolución desde la categoría de «sombra lastimosa» a la de genio intocable se operó más en los observadores que en el observado. En todo caso, la actitud personal que culmina con una mendicancia apenas más notoria que la mantenida hasta sus últimos días, parece ser más bien una respuesta a una merma violenta de las posibilidades de trabajo que la causa de la misma. Y acá no se trata de establecer culpas individuales, ya que el cambio de enfoque ocurrió, más o menos pronunciado, en allegados a Mateo que con toda buena voluntad trataron de respaldarlo en los tiempos difíciles. Por si hace falta, el caso de Mateo viene al pelo para mostrar la incidencia de lo subjetivo, ideológicamente condicionado, en juicios que algunos tienen la absoluta seguridad de que son «objetivos» y defendibles racionalmente. Si el diccionario de la Real Academia define «locura» como «*privación del juicio*», no sería un arrebato romántico decir que ese rasgo correspondió a los demás, en forma menos pronunciada que a Mateo.

Mi intención no es hacer una defensa idealizante de la actitud de Mateo. En lo personal, deploro muchas de sus actitudes, y sufrí las consecuencias de su ética personal dudosa y su eventual egoísmo (que parecían convivir en él sin conflicto con lo mucho que tenía de querible y admirable). Lo grave es que las fuerzas progresistas del Uruguay, necesitadas de los aportes poderosos de esos talentos descomunales que aparecen cada tanto, hayan desperdiciado por tantos años (y justamente qué años) una prodigiosa fuente de ideas útiles. Es comprensible que los músicos resistentes no se subieran livianamente al carro de

posibles delirios, pero es también increíble que no hubiera un intento —en una época en que se tendía a las teorizaciones, a la apología del rigor y del espíritu crítico— de derivar de Mateo y de su producción sus complejas y ricas implicancias estéticas y filosóficas, de hurgar en su gama de posibles sentidos, para entonces evaluar lo que de allí podría servir o no al «hombre nuevo». El contraste entre el comportamiento de Mateo y la normalidad social era lo que ponía en evidencia especial sus incoherencias, endebleces o sinsentidos —características que, si uno se pone especialmente crítico o autocrítico, va a encontrar en cualquier cuerpo social—. Y el cuerpo social —como es tendencia casi universal— prefirió negar sentido a lo diferente que ponerse a buscarle nuevos sentidos (y así parcialmente desarmarse). En líneas generales, se reaccionó por un somero etiquetaje, permitiendo que la «música de izquierda» quedara (falsamente) asociada a las cuadradeces que al poco tiempo estarían patentes en la mayoría de la izquierda misma.

La reciente aceptación más extendida de Mateo no es indicio de que el problema esté subsanado. Es muy probable que resista en el sentido contrario, manifestado ahora en la visión cada vez más esquemática y prejuiciosa de lo que fue el Canto Popular. Percibo una tendencia a tirar a la basura tanto lo que éste tiene de obsoleto como lo que pueda tener de vigente, y esa visión incluye a los propios representantes del movimiento. Algunos de los más creativos músicos asociables al Canto Popular abandonaron (o suspendieron) la actividad musical, mientras que otros procedieron a un cambio de rumbo, aventurándose justamente en el terreno que se volvió prestigioso. Claro, habría que estar «loco» para, hoy día, trillar esa vía virtualmente interdictada por el sentido común posmoderno. Pero ¿no tendría alguna consecuencia positiva esa «locura»?

* * *

RAÚL FORLÁN LAMARQUE —**¿Tenés conciencia, Mateo, de que muchos autores jóvenes te ven como una especie de padre de la música popular uruguaya?**

MATEO —*Mirá, sinceramente nunca se me había ocurrido pensarlo hasta el momento en que lo empezaron a decir algunos músicos. No me molesta que me vean así; pero asumirlo —claro está— es una cuestión muy profunda. En cuanto a edad, a estilo y a abrir una vertiente en la música, podría aceptarlo. Pero en eso no he estado solo. No hay que olvidarse de Rubén Rada, de El Kinto y, sobre todo, de Manolo Guardia que surgió mucho antes que nosotros... Aunque por otra parte no me siento ni padre ni abuelo de los músicos.*

FORLÁN —**Lo entiendo: nadie está seguro de nada y, a la vez, uno se siente como prestigiado por ese rótulo de «padre». Son sentimientos encontrados, en una misma sensibilidad: la del creador.**

MATEO —*Seguro. Es que, por ejemplo, hay gente muy valiosa que no ha estado influenciada por mí. Es el caso del Pollo Píriz, de Zafhfaronni* [Zafhfaroni]*... Gente que está creando a pesar de mí como referencia.*

FORLÁN —**Supongo que esa paternidad que te otorgan muchos colegas tuyos, te exige una responsabilidad —digamos— muy especial.**

MATEO —*Yo creo que hay cariño, mucho cariño en las opiniones que la gente hace sobre mi música. Eso, por supuesto, me hace sentir orgulloso. Y por otro lado, como vos decís, me crea una responsabilidad a la cual respondo con muchísimo amor propio: yo siempre estoy con los ojos abiertos y vivo aprendiendo de los demás para tratar de superarme. Ojalá que «la máquina del tiempo» no me ignore.* [FORLÁN, 1988b]

# Apéndice
# Algunos datos nuevos (2ª edición, 1995)

### Nombres mal escritos

Donde dice «Gerardo Farino» (p. 51, nota 27) léase «Gerardo Forino». Donde dice «**Fuente ovejuna** (p. 84) léase «**Fuenteovejuna**». Donde dice «Pinchi Cardozo Campo» (p. 135) léase «Pinchi Cardozo Ocampo». Donde dice «*ukulele*» (p. 16, nota 7) léase precisamente eso.

### Primaria

Mateo hizo Primaria de 1947 a 1953, repitiendo 3er. año. Su propia apreciación con respecto a su mala conducta (p. 15) parece exagerada: sacó B en el rubro todos los años.

### Rada

Rada no salió en la Milonga Nacional, como está escrito en la p. 55, sino en Nueva Milonga. Y ya no era lo que se dice un adolescente: estamos hablando de 1961-1962, cuando tenía entre 18 y 20 años. Tito Pastrana recuerda que el valor económico de una presentación de la murga subía considerablemente cuando contaban con la presencia de Rada.

### Músicos callejeros

El músico callejero que Mateo pintó con tinta china, al que se refiere Nancy Charquero en la p. 108, no era Antonio Tomas (y no es seguro que Tomas integrara la Crotofónica Nacional).

### Musicasiones

La primera Musicasión empezaba con Buscaglia al micrófono, con unos papeles en la mano que supuestamente contenían el parlamento que abriría el espectáculo. Buscaglia

quedaba en silencio durante cerca de cinco minutos, amagando hablar, mirando alternativamente los papeles y al público, completamente serio. De a poco la tensión del público se convertía en risa, Horacio se daba vuelta y salía, e inmediatamente entraba a tocar El Kinto. Todo el espectáculo estaba entrecortado por avisos de un auspiciante imaginario, Feminex. Se propagandeaban las sábanas triangulares Feminex, «donde siempre hay lugar para uno más». Hubo inclusive un yingle de Feminex, cantado por Mateo, grabado previamente en Sondor por Carlos Píriz. La tercera **Musicasión** tuvo un tema unificador, que era el de la guerra. Varios de los *sketches* y chistes y parte del material proyectado en diapositivas se vinculaban con ese tema. De ahí el carácter «militarista de juguete» que tiene la 'Música de la película del mismo nombre'. En **Musicasión 4**, aparte del material filmado especialmente y de unas películas del Museo de Arte Cinético de París, se utilizaron filmaciones de Alberto Montcagudo, autor de la mayoría de las grabaciones de **Telecataplum** y quien hizo la acuarela que ilustra la carátula de **Musicasión 4 1/2**. En ese espectáculo, el súpergrupo que se armó con tres baterías incluía también dos bajos (Chango y Urbano), las guitarras de Mateo y Cambón, a Manolo Guardia en piano y órgano, y quizá un par de músicos más.

## Jorginho Gularte y el candombe

Algunas de las personas que tuvieron una relación bastante cercana con Mateo en lo musical y en lo personal me pasaron desapercibidas cuando redacté los 26 capítulos anteriores. Una de ellas es Jorginho Gularte. Jorginho, nacido en 1956, junto a los «Lobos» Mario y Fernando Núñez, integraba la barra de adolescentes del Barrio Sur que se acercaron a Mateo hacia 1970, habiéndolo conocido en tiempos de Los Malditos por medio del también barriosureño Chango. Además es primo de Álvaro Salas (entonces vecino de Mateo). Jorginho reconoce haber aprendido de Mateo su manera de tocar candombe en guitarra.

**—Hablame un poco más de la relación de Mateo con el Barrio Sur. Vos decís que él incluso te influyó un poco en tu concepción del tambor, ¿no?**

JORGINHO GULARTE —*Sí, es muy loco eso. Mateo siempre frecuentó el Barrio Sur. Desde esa época de que yo te estoy hablando, la época de Los Malditos. O sea que por ósmosis, al frecuentar el Barrio Sur, en algún momento te encontrás con los tambores por la calle, porque es día de fiesta, porque es fin de año. Toda una cantidad de cosas. Y a Mateo le encantaba tocar el tambor.*

**— ¿Cómo tocaba?**

JORGINHO —*Y, Mateo tenía una forma que creo que la heredamos un poco los de ese grupo, ¿no?, esa cosa. Que es saber dónde está el tiempo, respetar la raíz, pero también zafar. Ir por otros lados.*

**— ¿Y él cuál de los tres tambores solía agarrar?**

JORGINHO —*A Mateo le gustaban más que nada los que tenían sonidos graves, tipo tablas indianas. Él agarraba el piano. Era el que más le gustaba. Porque el piano, igual que el repique, tiene un margen más grande para crear. El chico no cambia. Es una cosa que siempre va, ¿no? A él le gustaba mucho estar en el medio de la cuerda de los tambores y se quedaba, y miraba.*

Mario Núñez, que pese a su poca edad ya era por entonces primer tambor chico de Morenada, acompañó algunas veces el dúo Mateo & Jair, por ejemplo en actuaciones en el *café-concert* La Tapa, en el Palacio Salvo, por la época de **Mateo solo bien se lame**. Mateo, Jorginho y Mario, a veces también Jair y Álvaro Salas, en esa época armaron una

cuerda de tamboriles, y se juntaban en privado para trabajar una fusión del candombe con los talas y los toques del tabla hindú. Esos encuentros fueron precursores del intenso trabajo llevado a cabo más adelante junto a Trasante.

JORGINHO —*Escuchábamos mucha música indiana, escuchábamos a Ravi Shankar con Alla Rakha, que tocaba las tablas, ¿no? Y en ese período me acuerdo que, con Marito y con Jair y con Mateo, era como tratar de encontrarle la quintaesencia al candombe. O sea, no era solamente saber del chico, del repique y del piano: teníamos como una obsesión en develar ese misterio. La magia esa, ¿no? Era como una alquimia para nosotros. Entonces también venía esa búsqueda y al mismo tiempo zafar de las frases. Fue por esa época que yo descubrí que, cuando uno se pone a improvisar con los tambores, llega un momento en que pensás que te perdiste. Y cuando querés volver es cuando te perdiste. ¿Entendés? Porque te ponés a improvisar y entrás en otra dimensión, quebrando el ritmo. Y cuando a veces pensás que te perdiste y querés volver, el ritmo siguió y vos te quedaste a pata.*

Más adelante, hacia 1981, Mateo tocó fugazmente la guitarra en la comparsa de Martha Gularte, madre de Jorge, y siempre estuvo entre los instrumentistas a quienes los Gularte recurrieron para piques que se les presentaban.

## León Gieco y Mateo solo bien se lame

Un ilustre roquero publicó una crítica de **Mateo solo bien se lame** en ocasión de su lanzamiento en Argentina:

LEÓN GIECO —*Mateo es el precursor del nuevo candombe; si así se lo puede llamar. Se hizo conocer con el grupo «El Kinto» en Musicasión p2 1/2. El tema «Sueño de un príncipe azul», lo convirtió en ídolo para la juventud uruguaya, y lo sigue siendo.*

[...]

*Mateo hace una fresca mezcla de: —principalmente— candombe, bossa, y ligeramente, folk. Todo el long play suena a campo.*

Poesía: *un poco repetida y nada de compromisitos. ¿he? (tendría sus motivos).*

Lo mejor: *el tema Yulele*

Tapa: *original*

*No sé si recomendárselo porque tampoco sé si les va a interesar, cosa que no ocurrirá con los uruguayos.*

*Reconozcamos que aquí, en Argentina, tenemos super metida la música de los negros de USA y la música beat inglesa.*

Resumen: *tiene un aire especial y cálido. Amí me gustó.* [GIECO, s/f]

Diez años después, cuando el músico argentino tocó en el Cine Censa (24/VI/1982) Mateo retribuyó la tibieza (la nota de Gieco es la menos entusiasta de todas las que se publicaron sobre **Mateo solo**...):

MAURICIO UBAL —*El argentino León Gieco había incorporado a su repertorio —con la letra cambiada— el «Príncipe azul» y se presentaba en Montevideo con bastante suceso. Mateo concurre al local del espectáculo durante el ensayo previo, se presenta a Gieco y le pide dos entradas para poder ver el recital. Emocionado y agradecido por el gesto, el artista visitante le procura rápidamente lo solicitado. Nuestro músico sale, vende las invitaciones a mitad de precio... y arranca para el boliche.* [UBAL, 1990]

## Hinduismo y esoterismo

El *ashram* de Maharaji tenía una biblioteca, donde se encontraban volúmenes no sólo de literatura hinduista sino también de esoterismo y ocultismo en general. Ahí fue que Mateo hizo sus primeros contactos con textos védicos y leyó el Bhagavad gitâ. En esa época también le empezó a fascinar la alquimia, y Mateo se pasaba hablando de Paracelso.

## Sola

El contrato para la utilización de 'Y hoy te vi' en la película **Sola** fue firmado entre Mateo y Antonio Grompone (representante en Uruguay de la productora argentina). Chico Rodrigues ofició de intermediario, tratando de convencer a Mateo de firmar y aceptar la plata que le ofrecían (que era, en el recuerdo de Chico, «*um dinheirão*»). Mateo hesitaba, diciendo que los empresarios argentinos eran todos «unos chantas». Terminó cediendo y, como era habitual cada vez que se hacía de mucho dinero, distribuyó todo entre los amigos.

## Panamericano

En la época en que a Mateo le mostraron la puerta de la calle, su grupo en el Panamericano estaba integrado por Jorginho Gularte en bajo y Alfredo Galletti (hermano de Roberto) en batería.

JORGINHO —*En el Panamericano hicimos cada cosa... Duramos poco. Me acuerdo que un día entró, y había todo un silencio, todos comiendo, tranquilo, así. Y él entró y dijo: «Bueno, hoy vamos a hacer Hendrix.» «¡¡Hendrix?!» Entonces empezaba con una cosa, «¡CRAAHH!», así. Me acuerdo que vino el dueño y dice: «Che, Mateo, pará el volumen.» Y dice Mateo: «¡Pará! ¡Me tenés podrido!» Le hablaba así, al dueño. Y Alfredo se metía atrás de los platos y seguía tocando, ¿no? Fue un período muy loco. Además, me acuerdo que había que tocar de traje y corbata y yo no tenía. Entonces requechamos un saco a cuadros por un lado, una corbata a rayas, pantalón verde. Muy prolijito, ¿no?*

## 1978–1982

Quien firmaba bajo el seudónimo H. (con otro seudónimo había suscrito un comentario en su mayor parte favorable a **Mateo solo bien se lame** años antes) escribió una de las pocas apreciaciones periodísticas de **Mateo y Trasante**, publicada en la revista Maldoror:

H. —***Eduardo Mateo*** *prometía hace diez años ser una figura también* [con Rada] *muy interesante. Ahora parece tomarse muy poco en serio su vida musical o su vida a secas, y ofrece en compañía de Jorge Trasante una tristona caricatura de sí mismo («Mateo y Trasante», Sondor, estereofónico, 44.047). Ojalá se trate de un tropiezo y cuenta nueva.* [H., 1978, p. 70]

Quienes acompañaban regularmente la producción teórica o crítica del autor pudieron contextualizar el comentario llevando en cuenta su opinión de que, a priori, el consumo de drogas parecía excluir la posibilidad de hacer buena música. La aversión al consumidor de drogas ilegales, que no era sólo suya y que estuvo vinculada con el desprestigio de Mateo en aquellos años, puede ser ilustrada en otro texto de H., publicado en el número anterior de la misma publicación:

H. —*El talentosísimo* ***Gilberto Gil*** *fue durante años un autor e intérprete molesto, a fuer de serio, riguroso y rebelde. Hasta que, pacientemente, fue inducido a ser drogadicto. El resultado es el disco «Refazenda»* [...], *el más flojo, de lejos, de su trayectoria.* [...] *No preocuparse: ya*

En la década del 70, cuando Raúl Medina empezaba a adquirir notoriedad como pianista, tenía una gran admiración por Mateo y una ocasión lo invitó a comer a la casa.

JORGE DENEVI —No era propiamente su casa, porque en ese momento Raúl vivía todavía con sus padres. El padre de Raúl Medina es médico, es serio y, bueno, un poco distante de ese mundo bohemio que puede ser el de la música. Mateo fue y almorzó con ellos. Y luego estaban hablando, todo transcurría con absoluta normalidad, hasta que Mateo dijo: «Perdón» —con gran corrección— «¿puedo pasar al baño?» Y la madre y el padre de Raúl le dijeron: «Cómo no, por supuesto.» Mateo fue al baño y ahí se quedó un rato largo, después un rato más que largo, un rato ya preocupantemente largo, ante lo cual Raúl Medina sigilosamente decidió pararse y ver qué era lo que estaba pasando, por qué demoraba de manera anormal. Entonces sintió el agua de la ducha corriendo, y adentro de la ducha Mateo bañándose y cantando. Y luego de eso, al rato todavía bastante largo salió absolutamente perfumadito, peinadito, con el pelo mojadito. Entonces Raúl Medina le preguntó: «Che, ¿qué pasó? ¿Qué hiciste, te bañaste?» Y dijo: «Yo te pedí para pasar al baño, ¿no?»

*encontró la figura paternal que lo metió preso y la maternal que lo mandó a un centro siquiátrico de recuperación; puede ser que recomponga su yo y nos vuelva a dar un disco enteramente excelente, como antes.* [H., 1977]

A propósito, las internaciones de Mateo en el Vilardebó, descritas por algunos testigos en los capítulos anteriores como no especialmente graves, son recordadas por otros con mayor dramatismo:

EDUARDO MÁRQUEZ —*Paralelamente* [al trabajo con Barcarola] *nos reuníamos con Mateo planificando lo que sería su disco* ***Cuerpo y Alma****, pero este trabajo se interrumpió por la internación de Eduardo en el Vilardebó. Fue monstruoso lo que le hicieron. Cuando le dieron el alta apareció en casa con ropa que no era de él, la cara hinchada y una angustia impresionante, se quedó unos días con nosotros. Eso no era rehabilitación, era destrucción.* [BARRIOS, 1995b]

## Estudios de teatro

El período «estudioso» de Mateo (en el que tomó clases de lectoescritura y guitarra) incluyó también un curso de teatro. Tomó clases con Alberto Restuccia en la Escuela del Teatro Tablas[1] en el correr de 1979. Restuccia lo recuerda como un alumno aplicado y sensible, especialmente talentoso para lo humorístico y un buen improvisador. Recuerda especialmente un trabajo realizado a medias por Mateo con Oscar Postiglioni (entonces estudiante), utilizando música de Keith Jarrett. Es de notar que es sobre todo después de ese período que Mateo empieza a trabajar sistemáticamente con el humor en escena.

1. Ibicuy (actual Gutiérrez Ruiz) 1287.

## Recitales

El ciclo de espectáculos colectivos realizados en los años subsiguientes al golpe militar incluyó uno en la Alianza Francesa por la época de la segunda **Escalera**, con Mateo, Chico Rodrigues y Pippo, teniendo a Raúl Lema como acompañante.

La función extra de la primera **Máquina del Tiempo** que se hizo en el boliche Graffiti, en Carrasco, fue en realidad bastante posterior a las actuaciones del Anglo. Tuvo lugar el 6 de mayo de 1985. Esa resurrección efímera fue, por lo tanto, posterior a **La Máquina del Tiempo/2**, del Teatro La Máscara.

Contemporáneamente con la **Máquina** original del Anglo, en 1984, hubo una última aparición de Guli–Guli, en un ciclo compartido con el Gato Eduardo. Según lo recuerda el Gato, **Los del Corso a Contramano y las Historias de Guli–Guli** se extendió por cerca de cuatro meses en el Teatro del Reloj (Galería Yaguarón), los miércoles y jueves, a partir de Turismo. Mateo y el Gato eran acompañados por Daniel Russo, Eduardo «Pato» Acevedo y una cantante llamada Gabriela. El ciclo fue pensado con un criterio similar al de los **Tresbigotres**, con mucho juego escénico y buena cuota de improvisación.

## Gato Eduardo

Mateo había hecho amistad con el Gato en 1972. Fue uno de tantos amigos de Mateo llevados a dejar el país después del golpe militar: se fue para Caracas en 1974, regresando recién en 1981. Allá por 1982, antes de la última encarcelación, Mateo solía invitarlo a compartir su obsesión: llevar un grabador a la playa y grabar música sobre el fondo del ruido de mar. Le decía: «¿No te das cuenta que, hagas el acorde que hagas, el mar siempre es armónico?». En 1989 volvieron a tocar juntos en Amarcord. Mateo tenía un ciclo los jueves, el Gato otro los domingos, y acostumbraban hacer un pequeño número conjunto, de carácter acústico, antes de las actuaciones solistas respectivas.

## Crédito imprescindible

La gorra usada por Mateo en la foto de Marotta pertenecía a Andrés Bedó, quien ignoraba su destino hasta verla publicada en la tapa de la primera edición de este libro.

## 1994–1995

Después de la aparición de este libro, **Mateo por Seis** ha seguido presentándose, y con mayor éxito que en 1993 (actuaciones en el boliche Kata–Kymbee y en la Asociación Cristiana de Jóvenes). En 1994 hubo dos espectáculos colectivos integralmente dedicados a composiciones de Mateo, realizados en los teatros El Galpón[2] y Solís[3], ambos con muy buena concurrencia de público. La reedición de **Mateo solo bien se lame** junto a **Mateo y Trasante** en formato CD, con el título **Mateo clásico volumen 1** (noviembre de 1994) se agotó en un solo mes (508 ejemplares vendidos). Ningún otro fonograma de Mateo había tenido una acogida tan sensacional. El sello Ayuí editó una colección de tres discos compactos incluyendo medio centenar de obras previamente inéditas de Mateo (recopila-

2. **Concierto Mateo**, 28/IX/1994, realizado en el marco del 65° aniversario de AGADU y con motivo de la presentación de este libro, con la participación de Urbano, Diane Denoir, Fernando Cabrera, Mariana Ingold, Osvaldo Fattoruso, Horacio Buscaglia, Los Terapeutas, Hugo Jasa, Ariel Ameijenda y Mateo por Seis.
3. 12/X/1994, organizado por el TUMP, casi una repetición del **Concierto Mateo**, salvo por pequeñas variaciones en el repertorio y por la ausencia de Diane Denoir.

das durante la investigación para el presente trabajo), con los títulos **La carpeta azul** (1994, con canciones grabadas especialmente por otros intérpretes[4]) y **La Máquina del Tiempo/3er. viaje** [en dos volúmenes: **Ida** (1971-1984) y **Vuelta** (1983-1988), lanzados en 1985 y recogiendo interpretaciones del propio Mateo][5]. En el momento en que se imprime esta edición, se anuncia en Buenos Aires el lanzamiento de una revista sobre música llamada **La Contumancia**, en referencia explícita a Mateo.

4. Participan Horacio Buscaglia, Chichito Cabral, Fernando Cabrera, Agustina de los Santos, Osvaldo Fattoruso, Juan Carlos Ferreira, Mariana Ingold, Daniel Jacques, Jair, Eduardo Lockhart, Edú Lombardo, Julia y Lucía Magnone, Wilson Negreyra, Jorge Pedrosián, Ney Peraza, Guilherme de Alencar Pinto, Eddie Porchile, Ruben Rada, Popo Romano, Beto Satragni, Jorge Schellemberg, Los Terapeutas, Urbano, Andrés Wels y Alberto Wolf
5. Participan junto a Mateo todos los integrantes de las **Máquinas del Tiempo** del Anglo y del Circuito Municipal, Mariana Ingold como solista, Popo Romano y Diego Ebbeler)

# Fonografía como intérprete [1]

## 1. Fonogramas conteniendo primeras ediciones de grabaciones en que participa Mateo

### 1.1. Fonogramas individuales

**1.1.1. Mateo solo bien se lame**, Discos de la Planta, KL–8317 (disco), 1972 [reeditado en Clave, 72.35049 (disco), 1976[2]; y Sondor, 84.635 (casete), 1990]. El disco fue editado en Argentina antes que en Uruguay (X/1972) por el sello Trova. No fue posible conseguir el número de catálogo.

A–1. Yulelé – 2. Quien te viera – 3. Uh, qué macana – 4. De nosotros dos – 5. Niña [reed.] – 6. Tras de ti [todas: E. Mateo] B–1. ¿Por qué? – 2. Jacinta – 3. La mama vieja – 4. Lalá – 5. La Chola [reed.] – 6. Esa cosa – 7. De mi pueblo [todas: E. Mateo]

**1.1.2. Cuerpo y alma**, Sondor, 44.332 (disco) y 84.332 (casete), 1984.

A–1. Cuerpo y alma – 2. Nombre de bienes [2ª versión] – 3. María – 4. El son oro scope – 5. Carlitos – 6. El tungue–le [todas: E. Mateo] B–1. Lo dedo negro [E. Mateo] – 2. El boliche [E. Mateo] – 3. Si vieras [l: Horacio Buscaglia; m: E. Mateo] – 4. Un canto para Iemanjá [E. Mateo] – 5. La casa grande [E. Mateo, 2ª versión] – 6. El airero [l: E. Mateo; m: Pippo Spera]

**1.1.3. La Máquina del Tiempo presenta a: Mateo/Mal tiempo sobre Alchemia (1er. viaje)**, Ayuí, A/E 69K (casete), 1987.

A–1. La Máquina del Tiempo – 2. Ficción solar (1er. movimiento) – 3. Romance de la luna [todas: E. Mateo] B–1. La libélula – 2. Cosmos – 3. Entre signos de – 4. El chi–li–ban–dan – 5. Flor de murga [todas: E. Mateo]

---

1 Esta fonografía y la que le sigue complementan y corrigen las que aparecieron en el libro **Como un señor del tiempo**, preparadas por Héctor Bardanca y por mí.

2 La reedición por Clave tiene como fecha en la tapa 1975, pero las referencias de la prensa indican que el disco fue relanzado recién en 1976.

**1.1.4. La Máquina del Tiempo/La mosca**, Orfeo, 91032–1 (disco) y 91032–4 (casete), 1989 [reeditado por Barca, DL 14012 (casete), Argentina, 1992]
A–1. La mosca – 2. Ficción solar (2° movimiento: Las estaciones) – 3. Carolina – 4. Somos eras era [todas: E. Mateo] B–1. El trompo loco – 2. No hay vuelta de hoja – 3. Juntos podemos llegar – 4. Espíritu burlón – 5. Yulelé [2ª versión] [todas: E. Mateo]

**1.1.5. La Máquina del Tiempo/3er. viaje, 1ª parte: Ida (1971–1984)**, Ayuí, A/E 133CD (CD) y A/E 133K (casete), 1995
1. Kin Tin Tan [E. Mateo] – 2. Amanece [E. Mateo] – 3. Nene [E. Mateo] – 4. El son de Cynthia de Pocitos [l: Ramiro Diez; m: E. Mateo] – 5. El tango de Ernesto (Ernesto el Ciempiés) [E. Mateo] – 6. Sueño otoñal [E. Mateo] – 7. El fuego [E. Mateo] – 8. Arco iris [E. Mateo] – 9 (B–1). Para el hombre y la mujer [E. Mateo] – 10 (B–2). Estrella [E. Mateo] – 11 (B–3). Payada [E. Mateo] – 12 (B–4). Ficción solar (3er. movimiento: Mercurio) [E. Mateo] – 13 (B–5). El tiempo [E. Mateo]

**1.1.6. La Máquina del Tiempo/3er. viaje, 2ª parte: Vuelta (1983–1988)**, Ayuí, A/E 134CD (CD) y A/E 134K (casete), 1995
1. En lo de Doña Martinica – 2. Un año luz – 3. Despegue – 4. El apagón – 5. Años 0 Uruguay – 6. A años luz – 7 (B–1). La máquina de Ana – 8 (B–2). A la letra A – 9 (B–3). Retorno al futuro (Aterrizaje) – 10 y 11 (B–4 y 5). Tom y Jerry – 12 (B–6). La zamba vieja – 13 (B–7). Amor [todas: E. Mateo]

## 1.2. Fonogramas en colaboración

*1.2.1. Como integrante de The Knights*

**1.2.1.1. Sondor**, 50.096 (12 cm simple), 1966.
A– Tú (You) [Ernesto Soca] B– Como el brillo del sol (Like the Sunshine) [Miguel Mattos]

*1.2.2. Como integrante de El Kinto*

**1.2.2.1. Clave**, 81092 (12 cm simple), 1971
A– Don Pascual [Chichito Cabral] B– Ni me puedes ver [E. Mateo]

**1.2.2.2. Circa 1968**, Clave, 72–35066 (disco), 1977 [reeditado con el título **Príncipe azul**, Sondor, 4.640–4 (casete), 1990]
A–1. Don Pascual [Chichito Cabral, reed.] – 2. Muy lejos te vas [Ruben Rada, reed.] – 3. Voy pensando [R. Rada] – 4. Esa tristeza [E. Mateo] – 5. Siempre vas [R. Rada] – 6. Estoy sin ti [E. Mateo] – 7. Yo volveré por ti [Urbano Moraes, reed.] B–1. José [E. Mateo] – 2. Mejor me voy [E. Mateo, reed.] – 3. Ni me puedes ver [E. Mateo, reed.] – 4. Suena blanca espuma [Walter Cambón, reed.] – 5. Dámelo [R. Rada] – 6. Príncipe azul [l: Horacio Buscaglia; m: E. Mateo, reed.] – 7. Pippo [l: E. Mateo; m: Pippo Spera, reed.]

*1.2.3. con Jorge Trasante*

**1.2.3.1. Mateo y Trasante**, Sondor, 44.047 (disco) y 84.047 (casete), 1976.
A–1. Dulce brillo [reed.] – 2. Canto a los soles – 3. Amigo lindo del alma – 4. Y hoy te vi – 5. Palomas [todas: E. Mateo] B–1. Un canto para mama – 2. El blues para el bien mío – 3. Canción para renacer – 4. Voz de diamantes – 5. Canción para el tamborero [todas: E. Mateo]

*1.2.4. con Fernando Cabrera*

**1.2.4.1. Mateo & Cabrera**, Orfeo, SULP 90.859 (disco) y SCO 90.859 (casete), 1987
A–1. Candombe de Ana [E. Mateo] – 2. Por ejemplo [F. Cabrera] – 3. Yulelé [E. Mateo] – 4. Al mismo tiempo [F. Cabrera] – 5. Todo el día [F. Cabrera] – 6. Cuatro viajes [E. Mateo] B–1. Que vuelve ella [F. Cabrera] – 2. El tartamudo [E. Mateo] – 3. El viento en la cara [F. Cabrera] – 4. La mama vieja [E. Mateo] – 5. Méritos y merecimientos [F. Cabrera] – 6. Mejor me voy [E. Mateo]

*1.2.5. con Ruben Rada*

**1.2.5.1. Botija de mi país**, Sondor, 44.439 (disco) y 84.439 (casete), 1987
A–1. Botija de mi país [R. Rada] – 2. Para hacer la conga [E. Mateo] – 3. Palo bembé [E. Mateo] – 4. Mirando-

mé [E. Mateo] – 5. La cebolla [R. Rada] B–1. Piel de zorro [R. Rada] – 2. Llamada [R. Rada] 3. El tordo [E. Mateo] – 4. «Pizza» para la mañana [E. Mateo]

*1.2.6. con Hugo y Osvaldo Fattoruso, Urbano, Juan Gadea y Roberto Galletti*

**1.2.6.1. Teatro de Verano en vivo**, Orfeo, 91028–4 (casete), 1989
A–1. Kepel [H. Fattoruso] – 2. Suena blanca espuma [Walter Cambón] – 3. La marañaza [O. y H. Fattoruso] 4. Om [J. Gadea] – 5. «Pizza» para la mañana [E. Mateo] – 6. Campanas de Mar de Fondo [inicio] [E. Mateo] B–1. Campanas de Mar de Fondo [final] [E. Mateo] – 2. Musicasión III [Urbano] – 3. Yo volveré por ti [Urbano] – 4. Bicho de sete cabeças [Geraldo Azevedo] – 5. Rompan todo [O. y H. Fattoruso]

## 1.3. Participaciones en ensaladas y antologías

**1.3.1. Musicasión 4 1/2**, Discos de la Planta, KL–8305 (disco), 1971 (reeditado con cambios por Clave, 72–35046 (disco), 1975 [versión reeditada por Sondor, 44.295 (disco) y 84.295 (casete), 1983]).
A–1. *El Kinto*, Suena blanca espuma [Walter Cambón] – 2. *Diane Denoir*, Mejor me voy [E. Mateo] – 3. *El Kinto*, Mejor me voy – 4. *El Kinto*, Música de la película del mismo nombre [E. Mateo] – 6. *El Kinto*, Muy lejos te vas [R. Rada] 8. *Mateo y Reinaldo*, De mi pueblo [E. Mateo] B–1. *El Kinto*, Príncipe azul [l: Horacio Buscaglia; m: E. Mateo] – 2. *Mateo*, Margaritas rojas [l: H. Buscaglia; m: E. Mateo] – 3. *El Kinto*, Yo volveré por ti [Urbano Moraes] – 5. *Verónica Indart*, Hombre [l: H. Buscaglia; m. E. Mateo, reed.] – 6. *El Kinto*, Pippo [l: E. Mateo; m: Pippo Spera]

**1.3.2. Sonido del año que viene**, Discos de la Planta, KL8318 (disco), 1972
A–4. Niña [E. Mateo] B–4. La Chola [E. Mateo]

**1.3.3. Primicias**, Sondor, 44052 (disco), 1976
A–4. *Mateo y Trasante*, Dulce brillo [E. Mateo]

**1.3.4. Canciones del asfalto**, Sondor, 144.234 (disco), 1982 [reeditado por Sondor/Manchester, 70.078 (casete), 1988]
B–4. La casa grande [E. Mateo]

**1.3.5. Peña Rancho Chileno**, Fonomúsica, LPFM 103 (disco), s/f (prob. 1983)
B–2. El blues para el bien mío – 3. Nombre de bienes [ambas: E. Mateo]

**1.3.6. 7 solistas**, Ayuí, A/E 72K (casete), 1988
A–1. *Mateo*, Sí, no [E. Mateo] –3. *Mariana Ingold*, Daños y perjuicios [M. Ingold] B–3. *Mateo y M. Ingold*, Canción para renacer [E. Mateo] – 6. *M. Ingold y Laura Canoura*, Carnada [M. Ingold]

**1.3.7. La Barraca en vivo**, Orfeo, 91050–4 (casete), 1990
A–6. Yulelé [E. Mateo, 3ª versión] B–6. Palomas [E. Mateo]

**1.3.8. Mateo clásico volumen 2**, Sondor, 4.952-2 (CD), 1995
1. *Mateo*, Cuerpo y alma [E. Mateo, reed.] – 2. *Mateo*, Nombre de bienes [E. Mateo, reed. 1.1.2.] – 3. *Mateo*, María [E. Mateo, reed.] – 4. *Mateo*, El son oro scope [E. Mateo, reed.] – 5. *Mateo*, Carlitos [E. Mateo, reed.] – 6. *Mateo*, El tungue le [E. Mateo, reed.] – 7. *Mateo*, Lo dedo negro [E. Mateo, reed.] – 8. *Mateo*, El boliche [E. Mateo, reed.] – 9. *Mateo*, Si vieras [l: Horacio Buscaglia; m: E. Mateo, reed.] – 10. *Mateo*, Un canto para Iemanjá [E. Mateo, reed.] – 11. *Mateo*, La casa grande [E. Mateo, reed. 1.3.4.] – 12. *Pippo Spera y Susana Bosch*, El airero [l: E. Mateo; m: Pippo Spera, reed.] – 13. *Diane Denoir*, Mejor me voy [E. Mateo, reed. 1.3.1.] – 14. *El Kinto*, Mejor me voy [E. Mateo, reed.] – 15. *El Kinto*, Esa tristeza [E. Mateo, reed.] – 16. *Diane Denoir*, Esa tristeza [E. Mateo, reed.] – 17. *El Kinto*, Príncipe azul [l: H. Buscaglia; m: E. Mateo, reed.] – 18. *El Kinto*, Pippo [l: E. Mateo; m: P. Spera, reed.] – 19. *El Kinto*, José [E. Mateo, reed.] – 20. *El Kinto*, Ni me puedes ver [E. Mateo, reed.] – 21. *Verónica Indart*, Hombre [l: H. Buscaglia; m: E. Mateo, reed.] – 22. *Mateo*, Cancioncilla amorosa (Camiones) [l: H. Buscaglia; m: E. Mateo] – 23. *Mateo y Ruben Rada*, El tordo [E. Mateo, reed.]

## 1.4. Fonogramas conteniendo únicamente participaciones como invitado[3]

1.4.1. Diane Denoir, Tonodisc, 3338 (12 cm doble), Argentina, 1967
A–1. Un Amour qui s'est éteint [C. Dansotti/E. Polito/M. Jourdan] – 2. Je suis snob [Boris Vian] B–1. Mon Amie la rose [C. Caulier/J. Lacome] – 2. Je suis sans toi [l: D. Denoir/E. Mateo; m: E. Mateo]

1.4.2. Roberta Lee, Vik, 31UZ1003 (12 cm simple), 1968
A– Pata pata [Miriam Makeba/Ragovey] B– Penas de sal [l: Horacio Buscaglia; m: E. Mateo]

1.4.3. varios, **La juventud**, Vik, ULZ–1004 (disco), 1969
A–2. *Aldo y Daniel*, La felicità [Antoine] – 4. *Roberta Lee*, Penas de sal [l: Horacio Buscaglia; m: E. Mateo; reed.] – B–1. *R. Lee*, Pata pata [Miriam Makeba/Ragovey; reed.] – 5. *Aldo y Daniel*, La aldea [Aldo Fantauzzi/Daniel Olivera]

1.4.4. varios, **Libertad, libertad**, Instituto Teatral El Galpón, 001 (12 cm doble), 1969
A–1. Canción de la libertad [bas. tema de Luis Miguel] – 2. *Carlos Banchero*, Soy un hombre de teatro [textos de «Libertad...»] – 3. Marcha 4ª feira [Marcha da 4ª Feira de Cinzas, l: Vinícius de Moraes; m: Carlos Lyra] – 4. Libertad, libertad [Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, Paul McCartney/John Lennon, adapt. Mateo] B–1. *Stella Texeira y coro*, Tiradentes [autor no acreditado] – 2. *Miriam Gleijer*, La niña de Hiroshima [autor no acreditado]

1.4.5. Vera Sienra, **Nuestra soledad**, Vik/Apsa, ULZ–1005 (disco), 1969
A–1. Aquel – 3. Si tiene final – 5. Y así se va [todas: V. Sienra] B–1. Horas de hastío – 4. Junto al cristal [ambas: V. Sienra]

1.4.6. Verónica Indart, Discos de la Planta, 703 (12 cm simple), 1970
A– Hombre [l: Horacio Buscaglia; m: E. Mateo] B– Mumi [H. Buscaglia]

1.4.7. Diane Denoir, **Diane Denoir**, Discos de la Planta, KL–8313 (disco), 1973
A–4. Esa tristeza [E. Mateo] B–4. El adiós [E. Mateo] – 6. Mejor me voy [E. Mateo, 2ª de las versiones por D. Denoir]

1.4.8. Jaime Roos, Orfeo, SCO 90110 (casete «simple»), 1983
A–1. Nunca, nunca, nunca [l: Osvaldo Fattoruso; m: Hugo Fattoruso; versión cast. J. Roos] – B. Ella allá nº 2 (El baile del oso) [J. Roos]

1.4.9. Jorge Galemire, **Segundos afuera**, Orfeo, SULP 90.708 (disco) y SCO 90.708 (casete), 1984
B–2. Tus abrazos [J. Galemire]

1.4.10. Jorginho Gularte, **La tambora**, Sondor, 44.341 (disco) y 84.341 (casete), 1984
A–3. Moreno [l: Pippo Spera; m: J. Gularte]

1.4.11. Pippo Spera, **Nosotras nosotros**, Orfeo, SULP 90.708 (disco) y SCO 90.708 (casete), 1984
A–2. Fuera de escena [l: Renato Rocha; m: P. Spera] – 6. Sana sana [P. Spera]

1.4.12. Jaime Roos, **Mediocampo**, Orfeo, SULP 90.730 (disco) y SCO 90.730 (casete), 1984 [reed. por Confluencia, 2.007 (disco) y 3.007 (casete), Argentina, 1987]
A–2. Victoria Abaracón [J. Roos]

1.4.13. Mariana Ingold, **Todo depende**, Ayuí, A/E 55 (disco) y A/E 55K (casete), 1986
A–2. Carnada – 3. Co–autoría – 6. Fue ayer [todas: M. Ingold] – B–2. Corazones solitarios – 7. Acuarela oriental – 8. Asiestar [ambas: M. Ingold]

1.4.14. Fernando Cabrera, **Buzos azules**, Orfeo, SULP 90.828 (disco) y SCO 90.828 (casete), 1986
B–4. Autobeat [F. Cabrera]

1.4.15. Jaime Roos, **7 y 3**, Orfeo, SULP 90.832 (disco) y SCO 90.832 (casete), 1986
B–3. Te hizo vivir [J. Roos]

---

3 En esta categoría deberían incluírse las grabaciones que Mateo hizo como músico de sesión en Buenos Aires en 1970–1971. Desgraciadamente, parece no quedar rastro de con quién llegó a grabar en ese período.

1.4.16. Rubén Olivera, **Álbum de fotos y canciones**, Ayuí, A/E 61 (disco) y A/E 61K (casete), 1987
B–3. Menos vos [R. Olivera]

1.4.17. Los Championes, **Los Championes**, Orfeo, 90.906–1 (disco) y 90.906–4 (casete), 1988
A–4. ¿Qué pasó? [l: Carlos Cotelo; m: C. Cotelo/Gustavo Etchenique/Jorge Galemire/Andrés Recagno]

1.4.18. Mariana Ingold, **Mariana Ingold canta a Leo Maslíah**, Ayuí, A/E 71 (disco) y A/E 71K (casete), 1988
A–4. Rumores [l: M. Ingold; m: Leo Maslíah]

1.4.19. Mariana Ingold, **Cambio de clima**, Orfeo, 90978–1 (disco) y 90978–4 (casete), 1989 [reeditado por Melopea Discos, DMSE (disco) y CMSE (casete), Argentina, 1991]
B–1. Sin tus pestañas – 2. Otros – 3. Una pelota [todas: M. Ingold]

1.4.20. Mauricio Ubal, **Como el clavel del aire**, Ayuí, A/E 80 (disco) y A/E 80K (casete), 1989
A–3. El olor del café [M. Ubal]

1.4.21. Fernando Cabrera, **El tiempo está después**, Orfeo, 91.021–1 (disco) y 91.021–4 (casete), 1989
A–1. Iluminada – 3. Punto muerto – 4. La garra del corazón [todas: F. Cabrera] B–3. Copiando la lluvia – 5. Los viajantes – 6. Saber [todas: F. Cabrera]

1.4.22. Hugo Jasa, **Estados de ánimo**, Ayuí, A/E 86 (disco) y A/E 86K (casete), 1991
B–1. Y el tiempo pasa (Los ángulos de los labios) [H. Jasa]

1.4.23. Pippo Spera, **Qué te voy a decir**, Sondor, 4.687–1 (disco) y 4.687–4 (casete), 1991
A–3. Color madera – 4. Anna – 5. Vino Mateo y me dijo [todas: P. Spera] B–5. Lunes aleatorio [E. Mateo/Urbano Moraes/Alberto Magnone/Hugo Jasa/Eduardo Márquez/P. Spera]

1.4.24. Urbano, **Vamos a mirarnos más de frente**, Sondor, 4.673–1 (disco) y 4.673–4 (casete), 1991
A–3. Paloma azul [l: Martín Buscaglia; m: U. Moraes] B–3. Milonga azul [l: P. Spera/Juan Gadea; m: Urbano]

### 1.5. Fonogramas conteniendo la utilización póstuma de grabaciones de Mateo, con el agregado de nuevos elementos por otros intérpretes.

1.5.1. Mariana Ingold/Osvaldo Fattoruso, **Haace calor**, Orfeo, CDO 009–2 (CD), 91.135–1 (disco) y 91.135–4 (casete), 1992
2 (A–2). Saludenló [M. Ingold] – 16 (sólo en CD). Sin tus pestañas [M. Ingold, reed.]

1.5.2. varios, **La carpeta azul**, Ayuí, A/E 132CD (CD), A/E 132K (casete), 1994
11 (A–11). *Urbano, Agustina de los Santos, Julia y Lucía Magnone*, Niñas al sol [E. Mateo] – 14 (B–3). *Los Terapeutas*, Úpate [E. Mateo]

1.5.3. Ritual, **Presencia**, Tacuara, 70002-2 (CD), 1995
8. «Tá lleno de bananas en la televisión»[4] [E. Mateo]

## 2. Fonogramas conteniendo exclusivamente reediciones

### 2.1. Fonogramas individuales de Mateo

2.1.1. **Mojos vol. 1**, Sondor, 4.645–4 (casete), 1991
A–1. Príncipe azul – 2. Dulce brillo – 3. Candombe de Ana – 4. La casa grande [1.3.4.] – 5. Mirandomé – 6. María – B–1. Yulelé – 2. Carlitos – 3. Para hacer la conga – 4. El blues para el bien mío [1.2.3.1.] – 5. Flor de murga – 6. Palomas [1.2.3.1.]

2.1.2. **Mojos vol. 2**, Sondor, 4.646–4 (casete), 1991
A–1. Uh, qué macana – 2. Amigo lindo del alma – 3. ¿Por qué? – 4. Nombre de bienes [1.1.2.] – 5. Y hoy te vi –

4 En la carátula aparece, equivocadamente, como una versión de 'Carlitos'.

6. El boliche – B–1. Un canto para mama – 2. El trompo loco – 3. Lo dedo negro – 4. Esa tristeza – 5. El tordo – 6– Tras de ti

2.1.3. **Mateo clásico volumen 1**, Sondor, CD 4.898-2 (CD), 1994
1. Yulelé [1.1.1.] – 2. Quien te viera – 3. Uh, qué macana – 4. De nosotros dos – 5. Niña – 6. Tras de ti – 7. ¿Por qué? – 8. Jacinta – 9. La mama vieja – 10. Lalá – 11. La Chola – 12. Esa cosa – 13. De mi pueblo [1.1.1.] – 14. Dulce brillo – 15. Canto a los soles – 16. Amigo lindo del alma – 17. Y hoy te vi – 18. Palomas [1.2.3.1.] – 19. Un canto para mama – 20. El blues para el bien mío [1.3.4.] – 21. Canción para renacer [1.2.3.1.] – 22. Voz de diamantes – 23. Canción para el tamborero

## 2.2. Participaciones en fonogramas colectivos o ajenos

2.2.1. **Música de acá** [1], Discos de la Planta, KL–8334 (disco), 1973
B–2. *Diane Denoir*, Esa tristeza – 6. *Mateo*, De mi pueblo [1.1.1.]

2.2.2. **Discodromo: 15 años con la música uruguaya**, Clave, 72–35038 (disco), 1975
B–1. *El Kinto*, Príncipe azul

2.2.3. **Música de acá** [2], Clave, 72.35086 (disco), 1980.
A–3. *Mateo*, De nosotros dos – B–5. *El Kinto*, Don Pascual – 6. *Diane Denoir*, Esa tristeza

2.2.4. **Antología/Música popular uruguaya**, RCA, LPUS 379 (disco), 1981
A–3. *Vera Sienra*, Aquel – 4. *Aldo y Daniel*, La aldea – B–2. *Vera Sienra*, Junto al cristal – 5. *Roberta Lee*, Penas de sal

2.2.5. varios, **Comenzar de nuevo**, Orfeo, SULP 90.700 (disco) y SCO 90.700 (casete), 1983
B–1. *Jaime Roos*, Nunca, nunca, nunca – 5. *J. Roos*, Ella allá nº 2 (El baile del oso) [2ª mezcla]

2.2.6. **Yacumenza el candombe**, Sondor, 44.343 (disco) y 84.343 (casete), 1985
A–3. *Jorginho Gularte y Mateo*, Moreno

2.2.7. Jaime Roos, **Antología**, Orfeo, 90936–1 (disco) y 90936–4 (casete), 1988
A–5. Ella allá [3ª mezcla de Ella allá nº 2 (El baile del oso)] B–5. Te hizo vivir

2.2.8. Jaime Roos, **Mostrador**, Barca, SLC 501 (CD), PI. 50.001 (disco), DL 30.001 (casete), Argentina, 1988 [reeditado por Prodisc, KRIP 2236 (casete), Chile, 1992]
7 (B–2). Te hizo vivir

2.2.9. Jaime Roos, **Seleccionado**, Orfeo, SCO 001–2 (CD), 1989
6. Victoria Abaracón

2.2.10. El Kinto, **Príncipe azul** (ver 1.2.2.2.)

2.2.11. varios, **Amigos sigue igual**, Sondor, 4.709–4 (casete), 1991
A–6. *Mateo*, Yulelé [1.1.1.] B–1. *El Kinto*, Príncipe azul

2.2.12. varios, **Uruguay y su música**, Sondor/Sondor Top, 6.732–2 (CD), 1992
13. Botija de mi país

2.2.13. Jaime Roos, **Siempre son las cuatro/Mediocampo**, Orfeo, CDO 010–2 (CD), 1992
10. Ella allá [1ª mezcla de Ella allá nº 2 (El baile del oso), montada]– 12. Victoria Abaracón

2.2.14. Ruben Rada, **Lo mejor de Rada**, Sondor, 4.855–2 (CD), 1993
5. Botija de mi país – 13. Llamada

2.2.15. Jaime Roos, **7 y 3/Sur**, Orfeo, CDO 024–2 (CD), 1994
6. Te hizo vivir

2.2.16. varios, **Candombe**, Sondor, 4.812–2 (CD), 1993
1. Llamada

2.2.17. Fernando Cabrera, **El tiempo en la cara**, Ayuí, A/E 111CD (CD), 1995
17. Todo el día

# Fonografía como autor

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *A la letra A* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *Adivinanza* | Mateo | Mateo | Mariana Ingold | | 1.5.2. | |
| *Amanece* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.5. | |
| *Amigo lindo del alma* | Mateo | Mateo | Osvaldo Fattoruso<br>Mateo y Trasante | | (a)<br>1.2.3.1.<br>2.1.2.<br>2.1.3. | |
| *Amor* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *Años 0 Uruguay* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *Arco iris* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.5. | |
| *Bien de bien*<br>parodia carnavalera<br>por Raúl Castro | Mateo/Rada | Mateo/Rada | Repique<br>Falta y Resto | | (c)<br>(d) | |
| *Campanas de Mar de Fondo* | Mateo | Mateo | M. Ingold y O. Fattoruso<br>Mateo | | (e)<br>1.2.6.1. | |
| *Canción para el tamborero* | Mateo | Mateo | Mateo y Trasante | | 1.2.3.1.<br>2.1.3. | |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Canción para renacer*<br><br>parodia carnavalera por Pablo Routin | Mateo | Mateo | Mateo y M. Ingold<br>Mateo y Trasante<br><br>Urbano<br>Los Curtidores de Hongos | | 1.3.6.<br>1.2.3.1.<br>2.1.3.<br>(b)<br>(f) | |
| *Cancioncilla amorosa (Camiones)* | Buscaglia | Mateo | Mateo | | 1.3.8. | |
| *Candombe de Ana* | Mateo | Mateo | Mateo y Cabrera | | 1.2.4.1.<br>2.1.1. | |
| *Canto a los soles* | Mateo | Mateo | Mateo y Trasante | | 1.2.3.1 | |
| *Carlitos* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.2.<br>2.1.1.<br>1.3.8. | |
| *Carolina* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.4. | |
| *Cosmos* | Mateo | Mateo | Mateo, M. Ingold, E. Magnone y F. Ripa | | 1.1.3. | |
| *Cuando un niño* | Mateo | Mateo | Jair | | 1.5.2. | |
| *Cuando te asomas* | Mateo | Mateo | Jair | | 1.5.2. | |
| *Cuatro viajes* | Mateo | Mateo | Mateo y Cabrera | | 1.2.4.1. | |
| *Cuento de amor del pajarillo y la pajarilla* | Mateo | Mateo | Jorge Schellemberg | | 1.5.2. | |
| *Cuerpo y alma* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.2.<br>1.3.8. | |
| *De mañana temprano* | Mateo | Mateo | Jair | | 1.5.2. | |
| *De mi pueblo* | Mateo | Mateo | Mateo<br><br>Mateo y Reinaldo | | 1.1.1.<br>2.2.1.<br>2.1.3.<br>1.3.1. | la melodía proviene de 'Zamis loin loin', trad. haitiano |
| *De nosotros dos* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.1.<br>2.2.3.<br>2.1.3. | |
| *Despegue* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *Dulce brillo* | Mateo | Mateo | Mateo y Trasante | | 1.3.3.<br>1.2.3.1.<br>2.1.1.<br>2.1.3. | |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Eh caballero* | Mateo | Mateo | Mariana Ingold | | 1.5.2. | |
| *El adiós* | Mateo | Mateo | Diane Denoir | | 1.4.7. | |
| *El airero* | Mateo | Pippo Spera | Pippo Spera | | 1.1.2.<br>1.3.8. | |
| *El apagón* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *El blues para el bien mío* | Mateo | Mateo | Mateo<br>Mateo y Trasante | | 1.3.5.<br>1.2.3.1.<br>2.1.1.<br>2.1.3. | |
| *El boliche* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.2.<br>2.1.2.<br>1.3.8. | |
| *El candombe de otoño* | Mateo | Mateo | Mariana Ingold | | 1.5.2. | |
| *El chi–li–ban–dan* | Mateo | Mateo | Mateo y M. Ingold | | 1.1.3. | |
| *El fuego* | Mateo | Mateo | Travesía | | 1.1.5. | |
| *«El gaucho...* | quieto... | sentado» | Mateo | | Horacio Buscaglia | |
| *El piripicho* | Mateo | Mateo | Osvaldo Fattoruso | | 1.5.2. | |
| *El son de Cynthia de Pocitos* | Ramiro Diez | Mateo | Mateo | | 1.1.5. | |
| *El son oro scope* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.2.<br>1.3.8. | |
| *El tango de Ernesto (Ernesto el Ciempiés)* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.5. | |
| *El tartamudo* | Mateo | Mateo | Mateo y Cabrera | | 1.2.4.1. | |
| *El tiempo* | Mateo | Mateo | Mateo y Travesía | | 1.1.5. | |
| *El tordo* | Mateo | Mateo | Mateo y Rada | | 1.2.5.1.<br>2.1.2.<br>1.3.8. | |
| *El trompo loco* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.4.<br>2.1.2. | |
| *El tungue–le* | Mateo | Mateo | Mateo<br>Clara Sandroni | | 1.1.2.<br>1.3.8.<br>(g) | |
| *En lo de Doña Martiri:ica* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *«En un martes de turismo»* | Mateo | | Horacio Buscaglia | | 1.5.2. | |
| *Entre signos de* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.3. | |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Esa cosa* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.1.<br>2.1.3. | |
| *Esa tristeza* | Mateo | Mateo | Laura Canoura<br>Diane Denoir | | (h)<br>1.4.7.<br>2.2.1.<br>2.2.3.<br>1.3.8. | |
| parodia carnavalera por Raúl Castro | | | Falta y Resto<br>El Kinto<br>Horacio Molina | | (i)<br>(j)<br>1.2.2.2.<br>2.1.2.<br>1.3.8.<br>(k) | |
| *Espíritu burlón*<br>versión brasileña por Mauricio Trobo, Fernando Núñez y Nei Lisboa | Mateo | Mateo | Mateo<br>Nei Lisboa | | 1.1.4.<br>(l) | |
| *Estoy sin ti*<br>*Je suis sans toi* (versión francesa por Diane Denoir) | Mateo | Mateo | Mateo<br>Diane Denoir | | 1.2.2.2.<br>1.4.1. | |
| *Estrella* | Mateo | Mateo | Estela Magnone | | 1.1.5. | |
| *Ficción solar*<br>*1er movimiento*<br>*2º movimiento (Las estaciones)*<br>*3er. movimiento (Mercurio)* | Mateo | Mateo | Mateo<br>Mateo<br>Mateo | | 1.1.3.<br>1.1.4.<br>1.1.5. | |
| *Flor de murga* | Mateo | Mateo | Mateo, M. Ingold, E. Magnone y F. Ripa | | 1.1.3.<br>2.1.1. | |
| *Hombre* | Buscaglia | Mateo | Verónica Indart | | 1.4.6.<br>1.3.1.<br>1.3.8. | |
| *Ie ie por Guli-Guli* | Mateo | Mateo | Alberto Wolf | | 1.5.2. | |
| *Jacinta* | Mateo | Mateo | Diane Denoir<br>Mateo | | 1.4.7.<br>1.1.1.<br>2.1.3. | |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *José* | Mateo | Mateo | El Kinto | | 1.2.2.2.<br>1.3.8. | |
| *Juntos podemos llegar* | Mateo | Mateo | Mariana Ingold<br>Mateo | | (a)<br>1.1.4. | |
| *Kin Tin Tan* | Mateo | Mateo | Mateo<br>Jorge Schellemberg | | 1.1.5.<br>(m) | |
| *La casa grande* | Mateo | Mateo | Mateo<br><br><br><br>Ritual | 1<br><br><br>2<br> | 1.3.4.<br>2.1.1.<br>1.3.8.<br>1.1.2.<br>1.5.3. | |
| *La Chola* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.3.2.<br>1.1.1.<br>2.1.3. | |
| *La libélula* | Mateo | Mateo | Mateo y M. Ingold | | 1.1.3. | |
| *La mama vieja* | Mateo | Mateo | Fernando Cabrera<br><br>Mateo<br><br>Mateo y Cabrera<br>Repique | 1<br>2<br><br><br><br> | (a)<br>(n)<br>1.1.1.<br>2.1.3.<br>1.2.4.1.<br>(c) | |
| *La máquina de Ana* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *La Máquina del Tiempo* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.3. | |
| *La mosca* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.4. | |
| *La payada de Guli-Guli* | Mateo | Mateo | Horacio Buscaglia | | 1.5.2. | |
| *La zamba vieja* | Mateo | Mateo | M. Ingold y Mateo | | 1.1.6. | |
| *Lalá* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.1.<br>2.1.3. | |
| *Las flores nuevas*<br>parodia carnavalera<br>por Raúl Castro | Mateo | Mateo | Diane Denoir<br>Falta y Resto | | 1.4.7.<br>(o)<br>(j) | |
| *Las resurrecciones de Guli-Guli* | Mateo | Mateo | Alberto Wolf | | 1.5.2. | |
| *Las sirenas* | Mateo | Mateo | Urbano | | 1.5.2. | |
| *Linda vida* | Mateo | Mateo | Jair | | 1.5.2. | |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Lo dedo negro* | Mateo | Mateo | Fernando Cabrera<br>Mateo | | (a)<br>1.1.2.<br>2.1.2.<br>1.3.8. | |
| *Los hijos de Don Manuel* | Mateo | Mateo | Diane Denoir | | 1.4.7. | |
| *Lunes aleatorio* | – | Mateo/Urbano/<br>A.Magnone/Jasa<br>/Márquez/Spera | Mateo, Urbano,<br>A.Magnone, Jasa,<br>Márquez y Spera | | 1.4.23. | |
| *Margaritas rojas* | Buscaglia | Mateo | Mateo | | 1.3.1. | |
| *María* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.2.<br>2.1.1.<br>1.3.8. | |
| *Mejor me voy*<br><br>parodia carnavalera<br>por Raúl Castro | Mateo | Mateo | Diane Denoir<br><br><br>Falta y Resto<br><br>El Kinto<br><br><br>Mateo y Cabrera<br>Horacio Molina<br>Pippo Spera | 1<br><br>2 | 1.3.1.<br>1.3.8.<br>1.4.7.<br>(p)<br>(j)<br>1.3.1.<br>1.2.2.2.<br>1.3.8.<br>1.2.4.1.<br>(k)<br>(q) | prob. coautoría con Rada<br>en letra y música |
| *Mensaje de abril* | Mateo | Estela Magnone | Horacio Buscaglia<br>Estela Magnone | | (a)<br>(r) | |
| *Mirandomé* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.2.5.1.<br>2.1.1. | |
| *Mírate los ojos* | Mateo | Mateo | Diane Denoir | | 1.4.7. | |
| *Música de la película del mismo nombre* | | Mateo | El Kinto | | 1.3.1. | |
| *Nene* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.5. | |
| *Ni me puedes ver* | Mateo | Mateo | El Kinto<br><br><br>Urbano y Wolf | | 1.2.2.1.<br>1.2.2.2.<br>1.3.8.<br>(b) | prob. letra en coautoría<br>con Luis Sosa |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Niña* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.3.2.<br>1.1.1.<br>2.1.3. | |
| *Niñas al sol* | Mateo | Mateo | Urbano | A. de los Santos | J. y L. Magnone | |
| *No hay vuelta de hoja* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.4. | |
| *Nombre de bienes* | Mateo | Mateo | Mateo<br><br><br><br>Ritual<br>Alberto Wolf<br>La Escuelita | 1<br>2 | 1.3.5.<br>1.1.2.<br>2.1.2.<br>1.3.8.<br>1.5.3.<br>(a)<br>(s) | |
| *Palo bembé* | Mateo | Mateo | Mateo y Urbano | | 1.2.5.1. | |
| *Palomas* | Mateo | Mateo | Mateo<br>Mateo y Trasante | | 1.3.7.<br>1.2.3.1.<br>2.1.1.<br>2.1.3. | |
| *Para el hombre y la mujer* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.5. | |
| *Para hacer la conga* | Mateo | Mateo | Mateo y Rada | | 1.2.5.1.<br>2.1.1. | |
| *Payada* | Mateo | Mateo | Mateo y Jaime Roos | | 1.1.5. | |
| *Penas de sal* | Buscaglia | Mateo | Roberta Lee | | 1.4.2.<br>1.4.3.<br>2.2.4. | |
| *Pippo* | Mateo | Pippo Spera | El Kinto | | 1.3.1.<br>1.2.2.2.<br>1.3.8. | |
| *«Pizza» para la mañana* | Mateo | Mateo | Mateo y Urbano | 1<br>2 | 1.2.5.1.<br>1.2.6.1. | |
| *Poema inconcluso a la O* | Mateo | | Horacio Buscaglia | | (b) | |
| *¿Por qué?* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.1.<br>2.1.2.<br>2.1.3. | |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Príncipe azul* | Buscaglia | Mateo | Canciones para No Dormir la Siesta | | (t) | |
| | | | coro de niños | | (a) | |
| | | | Charito | | (u) | |
| | | | El Kinto | | 1.3.1.<br>1.2.2.2.<br>2.2.2.<br>2.1.1.<br>2.2.11.<br>1.3.8. | |
| *Le Prince d'Azur* (versión francesa por E. Marnay) | | | León Gieco | | (v) | |
| parodia carnavalera por Raúl Castro | | | Horacio Molina | | (k) | |
| | | | Falta y Resto | | (w) | |
| *Quien te viera* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.1.<br>2.1.3. | |
| | | | Litto Nebbia | | (a) | |
| *Retorno al futuro (Aterrizaje)* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *Rimedio'e yuyo* | Mateo | Mateo | Ruben Rada | | 1.5.2. | |
| *Romance de la luna* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.3. | |
| *Si vieras* | Buscaglia | Mateo | Mateo | | 1.1.2.<br>1.3.8. | |
| *Sí, no* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.3.6. | |
| *Siestas de Mar de Fondo* | Mateo | Mateo | M. Ingold | O. Fattoruso, G.A. Pinto y Urbano E. Magnone y J. Roos | | 1.5.2.<br>(r) |
| *Soliloquio* | Mateo | Mateo | Jorge Schellemberg | | 1.5.2. | |
| *Somos eras era* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.4. | |
| *Sueño del escritor* | Mateo | E. Magnone | Laura Canoura | | (h) | |
| *Sueño otoñal* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.5. | |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *«Tá lleno de bananas en la televisión»* | Mateo | Mateo | Ritual | | 1.5.3. | improvisación de Mateo |
| *Tom y Jerry* | Mateo | Mateo | Urbano y Mateo | | 1.1.6. | |
| *Toma y da* | Mateo | Mateo | Los Terapeutas | | 1.5.2. | |
| *Tras de ti* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.1.<br>2.1.2.<br>2.1.3. | |
| *Uh, qué macana* | Mateo | Mateo | Leo Maslíah<br>Mateo<br><br><br>Repique | | (a)<br>1.1.1.<br>2.1.2.<br>2.1.3.<br>(c) | |
| *Un año luz* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.1.6. | |
| *Un canto para Iemanjá* | Mateo | Mateo | Mateo<br><br>Ritual | | 1.1.2.<br>1.3.8.<br>1.5.3. | |
| *Un canto para mama* | Mateo | Mateo | Mateo y Trasante<br><br><br>Urbano | | 1.2.3.1.<br>2.1.2.<br>2.1.3.<br>(a) | |
| *Úpate* | Mateo | Mateo | Los Terapeutas | | 1.5.2. | |
| *Versículo 45* | Mateo | Mateo | Alberto Wolf | | 1.5.2. | |
| *Voz de diamantes* | Mateo | Mateo | Mateo | | 1.2.3.1.<br>2.1.3. | |
| *Y hoy te vi*<br><br>parodia carnavalera por Raúl Castro | Mateo | Mateo | Diane Denoir<br><br>Falta y Resto<br><br>Mateo<br><br><br>Sandra Mihanovich<br>Horacio Molina | | 1.3.2.<br>1.4.7.<br>(o)<br>(j)<br>1.2.3.1.<br>2.1.2.<br>2.1.3.<br>(x)<br>(k) | |

| canción | letra | música | intérprete | versión | fonograma | observaciones |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Yulelé* | Mateo | Mateo | Mateo | 1 | 1.1.1. | |
| | | | | | 2.1.1. | |
| | | | | | 2.2.11. | |
| | | | | | 2.1.3. | |
| | | | | 2 | 1.1.4. | |
| | | | | 3 | 1.3.7. | |
| | | | Mateo y Cabrera | | 1.2.4.1. | |
| | | | Repique | | (c) | |
| | | | varios | | (a) | |
| *Yulele Now* versión inglesa por E. Márquez | | | Ritual | | 1.5.3. | |

La numeración de los fonogramas se refiere a la fonografía de Mateo como intérprete. Los fonogramas en los que Mateo no participa como intérprete se detallan a continuación:

(a): varios. **La penúltima Musicasión**, Orfeo, 91.141–1 (disco) y 91.141–4 (casete), 1991
(b): id., sólo en casete
(c): Repique, **Repique**, Orfeo, SULP 90750 (disco) y SCO 90750 (casete), 1984
(d): Falta y Resto, **Escenarios**, Orfeo, SULP 90801 (disco) y SCO 90801 (casete), 1986
(e): Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso, **Candombe en el tiempo**, Ayuí, A/E 135CD (CD) y A/E 135K (casete), 1994
(f): Los Curtidores de Hongos, **Los Curtidores de hoy**, Ayuí, A/E 120K (casete), 1993
(g): Clara Sandroni, **Daqui**, edición de la intérprete, 992566–1 (disco), Brasil, 1987
(h): Laura Canoura, **Esa tristeza**, Orfeo, SULP 90764 (disco) y SCO 90764 (casete), 1985 [Reeditado en **Esa tristeza/Puedes oírme**, Orfeo, CDO 008-2, 1991]
(i): Falta y Resto, **Rasca la cáscara**, Orfeo, 91041–4 (casete), 1990.
(j): Falta y Resto, **Antología/Industria Uruguaya**, Orfeo, CDO 018–2 (CD) y 91197–4 (casete), 1992
(k): Horacio Molina, **...Y seguí cantando**, Musidisc Europe (no fue posible conseguir nº de catálogo), Francia, 1981 [reed. por Epic, 20.328 (disco) y 60.328 (casete), Argentina, 1982]
(l): Nei Lisboa, **Amém**, Som Livre, 400.1190 (CD), 407.0140 (disco) y 747.0140 (casete), Brasil, 1993
(m): Jorge Schellemberg, **A las 3 de la mañana**, Ayuí, A/E 136CD (CD) y A/E 136K (casete), 1994
(n): Fernando Cabrera, **Música para «El dirigible»**, A/E 127CD (CD) y A/E 127K (casete), 1994
(o): Falta y Resto, **Viva la imaginación**, Orfeo, 91129–4 (casete), 1991
(p): Falta y Resto, **¡La Falta! como en el 30... ¡Ganó la gente!**, Orfeo 90918-4 (casete), 1988
(q): Pippo, **A buen puerto**, Sondor, 44.055 (disco), 1977
(r): Estela Magnone, **Vals prismático**, Orfeo, CDO 027–2 (CD) y 91223–4 (casete), 1994
(s): La Escuelita, **Ahora sí!!**, Orfeo, 91063–1 (disco) y 91063–4 (casete), 1989
(t): Canciones para No Dormir la Siesta, **Canciones para No Dormir la Siesta**, Sondor, 44.107 (disco) y 84.107 (casete), 1979
(u): Charito, Sondor, 50.112 (disco simple), 1971
(v): León Gieco, **De Ushuaia a La Quiaca**, Music Hall, MH 10 064–2 (CD), N50–14758/7 (disco) y N114758/8 (casete), Argentina, 1985 [reed. por Amanecer, N114758/8 (casete), Uruguay, 1985]
(w): Falta y Resto, **Falta y Resto**, Sondor, 144.214 (disco), 1981
(x): Sandra Mihanovich, **Sandra Mihanovich**, Micsa, SE 60200 (disco) y SCM 60200 (casete), Argentina, 1982 [reed. por R. y R. Gioscia, SCM 60200, Uruguay, 1982]

# Fuentes

## 1. Materiales especialmente producidos para este trabajo.

(Salvo indicaciones en contrario, se trata de entrevistas realizadas y transcritas por Guilherme de Alencar Pinto en Montevideo, grabadas en casete.)

| | |
|---|---|
| ABAL, Enrique «Quique» | 31/I/1991 |
| ABUCHALJA, Coyo | 29/XII/1991 |
| AHARONIÁN, Coriún | 30/XII/1990 |
| ALCARAZ, Jorge | 15/XII/1991 |
| AMEIJENDA, Ariel | 14/VIII/1991 |
| AMEIJENDA, Santiago | 14/XI/1991 |
| BÁEZ, Daniel | 23/XI/1990 |
| BALBI, Antonio «Nenucho», PRIETO, Fernando y SANTOMAURO, Jorge | 30/XI/1991 |
| BERGERET, Ernesto Bernardo | sin fecha, entregado en el 2º semestre de 1990, manuscrito en respuesta a cuestionario por María Noel Bergeret y Guilherme de Alencar Pinto |
| BÉRGOLO, Olga | (ver GARCÍA VIGIL) |
| BERRO, Romancho | 8/IV/1991 |
| BONALDI, Jorge | 19/IX/1991 |
| BUCHÁLTER, Elías | 28/IV/1992 |
| BUSCAGLIA, Horacio | 17/VIII/1990 |
| BUSCAGLIA, Horacio y PAÑELLA, Ana | I/1992 (no quedó registro del día exacto) |
| CABRAL, Chichito | 15/IV/1991 |

| | |
|---|---|
| CABRERA, Fernando | 14/VI/1990 |
| CAMBÓN, Walter | 16/XII/1991 |
| CANZANI, Carlos «Pájaro» | 11/III/1993 |
| CARDARELLO, Héctor | 23/XI/1992 |
| CASTILLO, Rubén | 6/XII/1991 |
| CASTRO, Cono | 6/XI/1993 |
| CHARQUERO, Nancy | 15/II/1993 (Buenos Aires) |
| CHOCHO Vila | 14/IX/1991 (Salinas, Canelones) |
| CHÚSTER, Arnoldo | 12/XI/1991 |
| CICCONE, Quico | 10/I/1993 |
| CISNEROS, Aníbal «Conejo» | 14/III/1992 |
| DE LEÓN, Willy | 27/XII/1991 |
| DE PENA, Elena | VI/1990 (no quedó registro del día exacto; entrevistadora: Mariana Ingold)<br>10/I/1991 |
| DENEVI, Jorge | 7/VIII/1995 |
| DENOIR, Diane | 20/V/1990 (entrevistadora: Mariana Ingold)<br>27/IX/1992 |
| DIEZ, Ramiro | sin fecha, entregado el 29/III/1993 (mecanoscrito) |
| DINO | 29/V/1991 |
| DREXLER, Jorge | 18/III/1992 |
| EBBELER, Diego | 1/II/1991 |
| FACAL, Yeye y FACAL, Mario | 13/VIII/1991 |
| FANTI, Maritza | 9/I/1993 |
| FATTORUSO, Hugo | 3/II/1991 |
| FATTORUSO, Osvaldo e INGOLD, Mariana | 18/I/1991 |
| GADEA, Juan | 19/IV/1994 |
| GALLETTI, Roberto | 18/I/1991 |
| GARCÍA VIGIL, Federico y BÉRGOLO, Olga | 21/III/1991 |
| GIRÁLDEZ, Carlos | 27/VI/1992 (manuscrito) |
| GUARDIA, Manolo | 25/IV/1991 |
| HAEDO, Walter «Nego» | 23/I/1991 |
| HERNÁNDEZ, Mabel | 6/IX/1991 |
| INDART, Verónica | sin fecha, concluido entre el 7 y el 9/III/1993 (mecanoscrito) |
| INGOLD, Mariana | 18/I/1991<br>3/II/1991<br>(ver también FATTORUSO, Osvaldo) |
| JAIR Gómez Flores | 28/IX/1992 |
| JASA, Hugo | 29/I/1991 |
| KUPFER, Mariana | sin fecha, entregado el 30/IV/1993 (manuscrito) |
| LOCKHART, Eduardo | 11/IV/1991 |
| LÓPEZ DOMÍNGUEZ, Alfonso | 15/I/1993 |
| MACUNAÍMA | 18/II/1992 |
| MAGNONE, Alberto | 4/II/1991 |
| MAGNONE, Estela | 29/I/1991<br>1/II/1991 |

| | |
|---|---|
| MASLÍAH, Leo | 28/I/1991 |
| MATEO, Carlitos | 20/V/1990 |
| MATEO, Teresa | 14/IV/1992 |
| MATTOS, Miguel «Caramelo» | 20/XI/1991 |
| MIERES, Renée | 5/II/1991 (Melo, Cerro Largo)<br>12/XI/1991 |
| MIHANOVICH, Sandra | 11/XII/1991 |
| MOLINA, Horacio | 24/VIII/1991 (Buenos Aires) |
| MORAES, Urbano (ver URBANO) | |
| MUÑOZ, Gustavo «Mamut» | 2/VII/1993 |
| NASSER, Jorge | 31/X/1991 |
| NEBBIA, Litto | 21/IX/1991 (mecanoscrito faxeado desde Buenos Aires) |
| NÚÑEZ, Fernando «Lobo» | 8/V/1991 |
| PAÑELLA, Ana | (ver BUSCAGLIA) |
| PAOLILLO, Buby | 29/X/1992 |
| PELOSSI, Guillermo y PELOSSI, Julio | 25/III/1993 |
| PEREIRA, Marcelo | 19/VI/1991 (entrevista no grabada, transcrita a tiempo real y corregida por el entrevistado) |
| PÉREZ, José Luis | 31/I/1991 |
| PÍRIZ, Carlos | 2/XII/1990 (Buenos Aires)<br>24/VIII/1991 (Buenos Aires) |
| PRIETO, Fernando | (ver BALBI) |
| RADA, Ruben | 9/X/1990 (Buenos Aires) |
| REYNA, Germán | 7/XI/1991 |
| RODRIGUES, Yolanda | 1991 (no quedó registro de la fecha) |
| RODRÍGUEZ INDA, Amílcar | 28/VIII/1991 |
| ROMANO, Popo | 30/I/1991 |
| ROOS, Jaime | 15/I/1991<br>VI/1991 (no quedó registro de la fecha exacta. Declaración grabada, sin entrevistador, realizada en La Floresta, Canelones) |
| ROVÉS, Pato | 19/VIII/1991 |
| SALAS, Álvaro | 2/XI/1991 |
| SAMPOGNARO, María | 6/VIII/1991<br>(ver también SAMPOGNARO, Roberto) |
| SAMPOGNARO, Roberto y SAMPOGNARO, María | 7/XI/1991 |
| SANTOMAURO, Jorge y SANTOMAURO, Walter | 30/XI/1991<br>(ver también BALBI) |
| SANTOS, Cheché | 23/I/1993 |
| SCAFFO, Nibya | 16/IV/1991 |
| SCHELLEMBERG, Jorge | 25/IV/1992 |
| SIENRA, Vera | 4/II/1991 |
| SOSA, Luis | 25/III/1992 |
| SPERA, Pippo | 2/II/1991 |
| SUÁREZ, Luis | 14/XI/1991 |
| TRASANTE, Jorge | 7/IV/1992 |
| TROCHÓN, Luis | 14/VIII/1991 |

| | |
|---|---|
| URBANO Moraes | 15/IX/1990<br>2/IV/1991 |
| VIGLIETTI, Daniel | 7/X/1991 (mecanoscrito) |
| VITA, Alfredo | 22/IX/1992 |
| WELS, Andrés | 30/I/1991 |
| WOLF, Alberto «Mandrake» | 3/II/1991 |
| YIZMEYIÁN, Gregorio | 14/I/1993 |

## 2. Bibliografía

(Incluye la bibliografía sobre Mateo y su entorno llevada en cuenta para este libro, y todas las referencias citadas. Los títulos sin indicación de lugar fueron publicados en Montevideo.)


ACCIÓN

22/I/1971 'Breviario Beat', p. 12

4/II/1971 'Quién es quién del Festival/42 participantes en la fiesta beat del próximo sábado', p. 9

*AHARONIÁN, Coriún*

1966 'A propósito de «Revólver»/¡PUM!', **Época**, 11/XI/1966, pp. 12–13

1972 'Rock y jóvenes', **Marcha** nº 1606, 18/VIII/1972

1982 'Problemática del compositor en la música popular latinoamericana' (charla dictada en V/1981 en el NEMUS. Versión taquigráfica aproximada de autor anónimo. Separata en multicopia para el seminario-taller de música popular de Rubén Olivera, I/1982), en AHARONIÁN, 1992b

1990a 'Uy, que macana', **Brecha** nº 234, p. 3, 1990

1990b 'Los nuestros', **Brecha**, 31/VIII/1990

1992a '¿Pero qué es un candombe?', **Brecha**, 10/VII/1992, pp. 15–17

1992b **Conversaciones sobre música, cultura e identidad**, Ombú

AHORA

5/X/1971 'Viglietti: Avatares de la protesta (I)' (entrevista con Daniel Viglietti), p. 13

7/X/1971 'Viglietti: Avatares de la protesta (II)' (entrevista con Daniel Viglietti), p. 18

*ALMADA, Mauricio & REY, Gustavo*

1986 Entrevista a Mateo, realizada a fines de mayo de 1986, transcrita por Felicia de Azevedo y Guilherme de Alencar Pinto (publicada en versión transcrita por Gustavo Rey en REY & ALMADA, 1991)

*A.M.*

1969 'Un testimonio inapelable', **El Popular**, 19/II/1969, p. 6

AQUÍ

24/I/1989 'Beatles, Shakers y El Kinto en el Teatro de Verano/Nuevas caras viejas', p. 22

*BARDANCA, Héctor*

1988 'Entrevista inútil' (entrevista con Mateo), en MATEO, 1988

1990a 'Eduardo Mateo: el gestor, el músico, el príncipe azul/«Te hablo y me parece que no te sirve lo que digo»' (reimpresión de BARDANCA, 1988), **La República**, 20/V/1990, pp. 44–45

1990b '48', **La República**, 27/V/1990

*BARRIOS, José María*

1994 'Con José Luis Pérez/Con candombe y Mateo en Los Angeles' (entrevista con José Luis Pérez), **Brecha** nº 433, 18/III/1994, p. 20

1995a 'Mateo clásico vol. 1/Y Mateo va...', **Brecha** nº 476, 13/I/1995, p. 22

1995b 'Con Eduardo Márquez/Un bajista uruguayo en Los Angeles' (entrevista con Eduardo Márquez), **Brecha** nº 483, 3/III/1995, p. 21

*BATTISTONI, Luis*

1981a 'El silencioso «Boom» del canto Popular Uruguayo', **Opinar** nº 11, 15/I/1981, p. 18

1981b '¿Cuál es la música popular uruguaya?', **Opinar** nº 23, 9/IV/1981, p. 20

1982a 'La canción como interrogante conciencia nacional' (entrevista con MonTRESvideo), **Opinar** nº 64, 18/II/1982, p. 26

1982b 'Sobre raíces y popularidad' (entrevista con Rumbo), **Opinar** nº 65, 25/II/1982, p. 24

1982c 'Por una música liberadora' (entrevista con Rubén Olivera), **Opinar** nº 66, 29/IV/1982, p. 30

*BEATTIE, John*

1964 **Otras culturas/Objetivos, métodos y realizaciones de la Antropología Social [Other Cultures/Aims, Methods and Achievements in Social Anthropology]**, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1974

*BENAVIDES, Washington*

1981 'El grupo de Tacuarembó: mito y realidad', **Música Popular Hoy** nº 0, VII/1981, pp. 6–7

*BENEDETTI, Mario*

1974 Daniel Viglietti, Júcar, Madrid

*BERGERET, Bernardo*

1966 'Beat y rebeldía' (carta de lectores), **Marcha** nº 1336, 30/XII/1966, p. 3

*BERGERET, Bernardo & TOMEO, Primavera & NEUMANN, Andrés*

1966 'Vivaldi por liebre' (carta de lectores), **Marcha** nº 1334, 16/XII/1966, p. 2

*BERGERET, Bernardo & TOMEO, Primavera & NEUMANN, Andrés & DEL CAMPO, Enrique*

1966 'To beat or not to beat' (carta de lectores, acompañada de respuesta de Alberto Macadar), **Marcha** nº 1333, 9/XII/1966, pp. 4–5

*BERRO, Elina*

1966 'El suceso beat 66: Dianne Denoir canta en francés con lista propia' (entrevista con Diane Denoir), **El País**, 2/XII/1966, p. 3

*BIDARTE, Zully*

1993 'Con Fernando Cabrera/De la escuela de Mateo', **El País**, 3/XII/1993, **El País Cultural**, p. 9

*BONALDI, Jorge*

1984 **El Canto Popular Uruguayo** (folleto mimeografiado), Madrid, 22/II/1984

*BORGES, Jorge Luis*

1989 **Obras completas, 1923–1949**, Emecé, Buenos Aires

BP COLOR

5/XI/1966 'Concierto Beat: Abajo el lugar común', p. 14

12/XII/1966 'Cuarta presentación del programa «Beat»', p. 28

25/VI/1967 p. 18, **Charlas de Café**

5/XI/1969 'Musicasión para hoy: Experimento', p. 19

7/XI/1969 'Insólita Musicasión', p. 20

*BRUSCHERA, Oscar*

1988 'Polemizando con Butazzoni', **La República**, 29/VII/1988

*BUSCAGLIA, Horacio*

1968a **Mojos y canciones de protesta**, El Timón

1968b **Mojos para la hora del té**, Los Huevos del Plata

1971 'Don Pascual tiró la línea al agua', **El Popular**, 27/VI/1971, **Magazine Domingo**, pp. 2 y 3

1988 'Un puchero azul', en MATEO, 1988 (también en **La República**, 20/V/1990, p. 45)

1995 '¿Mateo en el País de las Maravillas o detrás del espejo?', **Posdata:** nº 47, 4/VIII/1995, p. 65

*CABRERA, Fernando*

1984a 'Los ensayos no alcanzan', **Sincensura** nº 3, 21/VI/1984, p. 19

1984b 'La máquina del tiempo, parte I', **El Día**, 23/VII/1984

1984c 'Mateo bien acompañado/La máquina del tiempo, nota II', **El Día**, 24/VII/1984

1984d 'Los músicos y las letras/La máquina del tiempo, parte III', **El Día**, 25/VII/1984

1985 'Daniel Magnone: Hay que socializar los café concerts' (entrevista con Daniel Magnone), **Jaque**, 14/VI/1985, **Separata Jaque**, p. 16

1990 'Yo quisiera que', **Brecha** nº 234, 25/V/1990, p. 3

*CAMPODÓNICO, César*

1990 'Mateo se nos fue de viaje', **Teatro Independiente** nº 6, VI/1990

*CAMPODÓNICO, Miguel A.*

1984 'El profesor destituído que escribe versos' (entrevista con Washington Benavides), **Aquí** nº 61, 17/VII/1984, p. 26

*CAPAGORRY, Juan & RODRÍGUEZ BARILARI, Elbio*

1980 **Aquí se canta/Canto Popular 1977–80**, Arca

*CAULA, Nelson*

1981 'Los uruguayos que van y vienen', **Música Popular Hoy** nº 0, VII/1981, pp. 16–19

1987 Entrevista radiofónica con Fernando Cabrera y Eduardo Mateo, realizada el 19/VI/1987, inédita, grabada en casete, transcrita por Guilherme de Alencar Pinto

*CHANG Chen-chi*

1976 **La práctica del zen** [The Practice of Zen], La Pléyade, Buenos Aires

CINCO DÍAS

10/IV/1984 Suplemento especial **Otra pueblada: Ahora por el Canto Popular**

*CROATTO, Leonardo*

1987 «**Canto Popular Uruguayo**»/**Il Canto Popolare in Uruguay dal 1973 al 1984** (versión en disquete), tesis de graduación presentada en la Universidad de Bologna en 1987

*CURBELO, Néstor*

1990 'Yo sé que ahora vendrán caras extrañas', **La República**, 18/V/1990, p. 39

*DA SILVEIRA, Carlos*

1984a 'Eduardo Mateo: «Una nota es una sinfonía»' (entrevista con Mateo), **Jaque** nº 15, 16/III/1984, p. 21

1984b 'Mateo ya no está solo, pero se sigue lamiendo bien', **Jaque** nº 32, 20/VII/1984, p. 21

1987 'Crónica de la espera', **Alternativa Socialista** nº 64, 19/II/1987, p. 15

DE FRENTE

27/XI/1969 (foto de El Kinto –Mateo, Vita y Cambón-), p. 11

*DEL MAZO, Mariano*

1993 'Hace tres años moría el Tanguito uruguayo/Eduardo Mateo/La leyenda invisible', **Clarín**, Buenos Aires, 16/V/1993, **Espectáculos, Artes & Estilos**, p. 8

*DIEZ, Ramiro*

1982 escrito remitido al Juez Letr. de 1ª Inst. en lo Penal de 10º Turno, fechado 30/8/82 (fotocopia)

*ECO, Umberto*

1976 **Tratado geral de semiótica** [A Theory of Semiotics], Perspectiva, São Paulo, 1980

*E.D.*

1969 'Daniel Viglietti: Por una canción popular' (entrevista con Daniel Viglietti), **De Frente**, 24/X/1969, p. 17

EL DÍA

22/VI/1967 'Un bochornoso espectáculo', p. 12
9/X/1968 'Teatro Negro Independiente celebra ya sus cinco años', p. 3
26/XII/1970 'Dino/Autor e intérprete', **La Nueva Gente**, s/p
16/I/1971 'Limonada... Limotodo', **La Nueva Gente**, s/p
5/VI/1971 'Mateo, Dyno, Montevideo Blues, bien', **La Nueva Gente**, s/p, **El Soplete**
3/VII/1971 'Don Pascual', **La Nueva Gente**, s/p, **El Soplete**
3/VII/1971 '¿Musicasiones?', **La Nueva Gente**, s/p, **El Soplete**
10/VII/1971 'Más Musicación', **La Nueva Gente**, s/p, **El Soplete**
24/VII/1971 'Primer opus de Alpha', **La Nueva Gente**, s/p, **El Soplete**
31/VII/1971 'LP de Musicación', **La Nueva Gente**, s/p, **El Soplete**
14/VIII/1971 'Musicación 4 1/2', **La Nueva Gente**, s/p
4/III/1972 'Mateo Airlines', **La Nueva Gente**, s/p
22/VII/1972 'Mateo/Concierto en el Millington Drake', **La Nueva Gente**, s/p
12/VIII/1972 '«Evolución» estrena su «ópera–rock»', **La Nueva Gente**, s/p
9/IX/1972 'Mateo otra vez', **La Nueva Gente**, s/p
16/XII/1972 'Mateo solo bien se lame', **La Nueva Gente**, s/p
1973 'Más de la mitad del camino' (entrevista con Washington Carrasco), **La Nueva Gente**, s/p (no fue posible averiguar la fecha de este número)
4/III/1975 'Mateo subirá «La Escalera» hoy y mañana en el Stella', p. 12
25–6/XII/1975 'Discodromo...', p. 12, **Novedades**
14/VIII/1977 'Último Recital Mateo', p. 28
4/III/1978 'Drogas: Integrantes de un conjunto de música moderna fueron remitidos ayer', p. 9
17/VII/1982 'Cuatro remitidos por tráfico de marihuana/Otros cuatro internados'
17/V/1990 'Murió Eduardo Mateo/Gran creador musical', p. 10

EL DIARIO

4/X/1969 'La última Musicasión', p. 7
3/XI/1969 '¿Hay o no hay?', p. 5
5/III/1975 'Sigue el rock en el Nuevo Stella', p. 7
8/V/1975 'Una escalera con mucho que ver'
17/VII/1982 'Drogas: Nuevos procesamientos por suministro', p. 9

EL PAÍS

13/X/1969 'Barba negra' (entrevista con Roberto Darvin), p. 9, **Telemirando**
13/VIII/1971 'Musicasión 4 1/2', p. 8
6/X/1972 'Mateo, su autobiografía y planes para el futuro', p. 8, **El Mundo de los Discos**
27/X/1972 'De la Planta: Un promisorio plan de próximas ediciones discográficas', p. 8, **El Mundo de los Discos**

27/X/1972 s/t, p. 8, El Mundo de los Discos
10/XI/1972 'Urbano: Nuevo conjunto, nuevas actividades', p. 8, El Mundo de los Discos
14/IV/1973 s/t, Sábados Show, p. 18, Noticias Pop de Aquí y Allá
2/III/1975 'Escalera para subir al Stella', p. 19
4/III/1978 '6 personas remitidas; formaban un conjunto musical', p. 11
13/III/1982 'Mateo y Di Matteo', p. 16
17/VII/1982 'Tráfico de drogas: Cuatro procesados y otros 4 internados'
11/III/1989 'Un acto de justicia', Sábado Show, p. 21

EL POPULAR
1/XI/1966 '«Concierto Beat II» el jueves en Solís', p. 6
14/VII/1968 s/t, p. 6, La Semana en el Comentario
30/V/1971 'Informe especial/De cómo «Pelo» nos da la oportunidad de aclarar de una vez por todas todo este mojo de candombe-beat', Magazine Domingo, p. 6, La Morsa de lo Beat y sus Alrededores
25/VII/1971 'Y agüimbia que sale Musicasión', Magazine Domingo, p. 6, La Morsa de lo Beat y sus Alrededores
16/I/1972 'Lo mejor del 71/II parte', Magazine Domingo, La Morsa de lo Beat y sus Alrededores
5/XI/1972 'Música con M de Mateo', Magazine Domingos
24/XII/1972 'El sonido de diciembre', Magazine Domingos, p. 8
14/I/1973 'La Morsa 72', Magazine Domingos, 14/I/1973, p. 5

*ELISSALDE, Roberto*
25/IX/1993 'Mateo por 6/Didáctica del buen divague', p. 37

EXTRA
4/XI/1966 'Un concierto cálido, fluido y regocijante', p. 13
19/XI/1966 'Hoy beat's en el Teatro Odeón', p. 16
11/XII/1966 'Espectáculo loco, loco', p. 29
26/X/1968 'La música que ha impuesto la juventud, es digna de la mayor consideración', p. 23

*FABREGAT, Aquiles*
1993 'El «opus póstumo» de Mateo', Humor nº 362, Buenos Aires, VI/1993, p. 52

*FABREGAT, Aquiles & DABEZÍES, Antonio*
1983 Canto Popular Uruguayo, El Juglar, Buenos Aires

*FALCA, Rogelio*
1966 'Beatles: Melenas de oro en el negocio discófilo', Época, 13/X/1966, pp. 12–13

*FATTORUSO, J.C.*
1972 'Por fin el primer long play de Mateo', La Mañana, 10/X/1972, p. 9, Fono Platea, Divagancias

*FAUX, Hamlet*
1972a 'Tótem 72 (Parte 1ra.)', El Día, 8/IV/1972, La Nueva Gente, s/p
1972b 'Edita su primer LP Diane Denoir', El Día, 19/VIII/1972, La Nueva Gente, s/p
1972c 'Festival Sol', El Día, 28/X/1972, La Nueva Gente, s/p
1973 'La noche de la Banda', El Día, 17/III/1973, La Nueva Gente, s/p

*FIGARES, Daniel*
1993 'En El Galpón, hoy y mañana: Los fines, finísimos, de Fernando Cabrera/«Hay que tener cuidado con la melancolía»' (entrevista con Fernando Cabrera), La República, 29/X/1993, p. 16

*FILMOL*

1971 '1971 fue el año de gloria de Tótem (...y habrá más)', **El Día**, 18/XII/1971, **La Nueva Gente**, s/p

*FONTANA, Hugo*

1990 'Entrevista inédita a Eduardo Mateo/Un romance que se divide en cuatro vuelos', **Zeta**, 1/VI/1990, p. 19

*FORLÁN LAMARQUE, Raúl*

1981 'Acorde tras acorde, junto a Eduardo Larbanois' (entrevista con Eduardo Larbanois), **El Día**, 9/VIII/1981, suplemento, s/p

1984 'Eduardo Mateo: los años no han corrido en vano', **Correo de los Viernes** nº 169, 20/VII/1984

1987 'Recital de Eduardo Mateo–Fernando Cabrera/Música mayor', **Jaque** nº 168, 11/III/1987, p. 19

1988a 'Genial', **La República**, 27/VI/1988, p. 18, **Zurcidores**

1988b 'Con Eduardo Mateo: «Tengo terror al vacío»' (entrevista con Mateo), **La República**, 5/VII/1988, p. 26

1988c '«Recuperación del asombro y la cotidianidad»', **La República**, 11/VII/1988, p. 18

1988d 'Detrás de Maslíah y Mateo', **La República**, 16/VII/1988

1989a 'El retorno de Los Shakers', **Alternativa Socialista** nº 158, 19/I/1989

1989b 'Los Shakers y El Kinto/La penúltima noche de los genios de Liverpool', **La República**, 2/II/1989, p. 18

1990a 'Murió un padre de la música popular/Eduardo Mateo, un señor del tiempo', **La República**, 18/V/1990, p. 38

1990b Copete de BARDANCA, 1990a

1992 'César Zagnoli y Eduardo Useta/Evocaciones y encuentros de dos generaciones', **La República**, 10/II/1992, p. 15

*FORLÁN LAMARQUE, Raúl & BALTAR, Guillermo*

1984 'Galemire' (entrevista con Jorge Galemire), **Nueva Viola** nº 3, VIII/1984

*FRIDO*

1969a 'Experimentando con lo insólito', **BP Color**, 3/X/1969, p. 15

1969b 'Buscaglia: En búsqueda de lo nuestro' (entrevista con Horacio Buscaglia), **BP Color**, 7/X/1969, p. 18

*GABAY, Marcos*

1983 Entrevista con Eduardo Mateo, manuscrito inédito, realizada probablemente en 1983

*GALA, Martín*

1987 'Mateo y Cabrera: todavía mejor', (recorte sin referencia de fecha y procedencia, en el libro de prensa de Mateo & Cabrera)

*GANDHI, Mohandas Karamchand*

1977 **El Bhagavad-guita de acuerdo a Gandhi/Evangelio de la acción desinteresada**, Kier, Buenos Aires

*GANDOLFO, Elvio E.*

1990 'Fuera de control', **La Democracia** nº 358, 25/V/1990, p. 21

1991 'Con Jaime Roos/El sonido de una ciudad', (entrevista con Jaime Roos realizada en 1986), **El País, El País Cultural**, pp. 1–4

GANZÚA

nº 17, VIII/1985 'Rada/La voz de goma' (entrevista con Ruben Rada), pp. 17–20

*GARCIMARTÍN, Marcelo*
1988 'Eduardo Mateo vs. Leo Maslíah (I)/Triunfó el talento', La Hora, 11/VII/1988

*G.B.*
1982 'Matices de Mateo', El Día, 24/IV/1982, La Semana de El Día, p. 20

*GILGAMESH*
1972 'Crepúsculo de «Dusk»', El Día, 9/XII/1972, La Nueva Gente, s/p

*GIECO, León*
s/f 'Mateo solo bien se lame (Mateo)', Pelo Internacional, año III, nº 31, Buenos Aires

GUAMBIA
II/1989 'Abuelitos de parabienes', p. 7

*H.*
1977 'Los brasileños', Maldoror nº 13, IX/1977, p. 71
1978 'La música popular uruguaya', Maldoror nº 14, VI/1978, pp. 69-70

*HÄININTZ, Leonel*
1973 'Boroco–rock', Marcha nº 1634, 2/III/1973, p. 26

HECHOS
9/XII/1966 'Los Shakers filman su «Help»/Millones y suerte', p. 6

HIT
V/1970 'Una nueva experiencia', p. 3
IX/1970 'Los Campos: Precursores del Beat en castellano', p. 14
X/1970 'Hombre – Mumi; por Verónica Indart (De la Planta 703)', p. 28
I/1971 '«Génesis»: Cinco jóvenes en busca de lo auténtico', p. 10
IX/1971 'Una experiencia inolvidable', p. 28
IX/1971 'Don Pascual – Ni me puedes ver; por El Kinto (Clave 81092)', p. 31
II/1973 'El debut de Mateo', p. 31
V/1973 '10 preguntas a Diane Denoir' (entrevista con Diane Denoir), pp. 18 y 34
IX/1976 'Mateo, todo Mateo', p. 27
XII/1976 'Un binomio para escuchar', p. 24
VI/1977 'Recordando a Musicasión', p. 21

*IRIGOYEN, Carlos*
1988 'Matías y Masleoh me confunden', La Democracia nº 265, 15/VII/1988, p. 28
1990 'Partió la máquina del tiempo', La Democracia nº 358, 25/V/1990, pp. 20–21

*KLEIMAN, Claudio*
1994 'Jaime Roos/La armonía tiene ideología' (entrevista con Jaime Roos), El Musiquero nº 93, Buenos Aires, pp. 26–32

LA DEMOCRACIA
nº 15, 26/III/1982 'Ruben Lena: el canto popular uruguayo', p. 25

LA HORA
6/X/1988 'Eduardo Mateo: como un señor del tiempo', La Hora, 6/X/1988, p. 23

LA MAÑANA
20/X/1966 '«Concierto Beat» para esta tarde', p. 8
10/XII/1966 'Concierto «Beat»', p. 7

17/VII/1971 'La pasión según Mateo', **Platea**, p. 16
11/IX/1971 'Musicasión 4 1/2', **Platea**, p. 10
25/IX/1971 'Entre el Kinto y el Totem', **Platea**, p. 16
5/III/1975 'Concierto de «La Escalera» en el nuevo Teatro Stella', p. 10
17/VII/1982 'Traían marihuana desde Brasil; 4 procesados y 4 internados', pp. 12–13

LA REPÚBLICA
31/XII/1988 'El mejor compositor: Eduardo Mateo', p. 13
19/I/1989 'Un revival: Los Shakers en el Teatro de Verano', p. 19
27/I/1989 'Los Shakers y El Kinto en Teatro de Verano', **La República del Tiempo Libre**, p. 2
6/VIII/1993 'Mateo por Seis/Desde hoy en el Stella', **Revista T, Entre Pitos y Flautas**, p. 48

*LADRA, Antonio*
1987 'Con Mateo en los abismos del tiempo' (entrevista con Mateo), **La Hora**, 14/II/1987, **Cultura y Espectáculos en La Hora**, p. 16

*LEIRA*
1971 'El «Pop» Nacional', **El Día**, 18/XII/1971, **La Nueva Gente**, s/p
1972a 'Litto Nebbia/Para ser música' (entrevista con Litto Nebbia), **El Día**, 13/V/1972, **La Nueva Gente**, s/p
1972b 'Esteban Leivas lo juzga todo' (entrevista con Esteban Leivas), **El Día**, 15/VII/1972, **La Nueva Gente**, s/p
1972c '¡Viva la música nacional/Gente que se prepara', **El Día**, 22/VII/1972, **La Nueva Gente**, s/p

*LÉVI–STRAUSS, Claude*
1962 **El pensamiento salvaje** [**la Pensée sauvage**], Fondo de Cultura Económica, México, 1964

*LÓPEZ DOMÍNGUEZ, Alfonso*
1992 'Cifras históricas: la música de artistas uruguayos es la más vendida en nuestro mercado', **El País**, 28/XI/1992, **Sábado Show**, p. 28

*LUS ALVARADO, Manuel*
1966a 'Entre beats y snobs/Atractivo show en la onda', **Hechos**, 22/X/1966
1966b 'En el Solís/Superación «beat»', **Hechos**, 5/XI/1966, p. 11
1966c 'Exitoso espectáculo Beat', **Hechos**, 23/XI/1966, p. 13
1966d 'Excelente cuarto programa/Beats a la vista', **Hechos**, 15/XII/1966, p. 13
1967 'Tres etapas para una protesta beat', **Hechos**, 22/VI/1967

*LYONS, Len*
1977 'Opa/All the Way from Uruguay', **Down Beat**, Chicago, 21/IV/1977, p. 21

*MACADAR, Alberto*
1966a 'Experimento estimulante', **Marcha** nº 1329, 11/XI/1966, p. 28
1966b 'Opinión rectificada', **Marcha** nº 1331, 25/XI/1966
1966c 'To beat or not to beat' (Respuesta a carta de lectores), **Marcha** nº 1333, 9/XII/1966, pp. 4–5
1966d 'Beat IV: ese no sé qué', **Marcha** nº 1335, 23/XII/1966, p. 26
1967a 'Lo beat y sus disfraces' (carta de lector), **Marcha** nº 1337, 13/I/1967, p. 4
1967b 'Conciertos Beat/Poca protesta', **Marcha** nº 1353, 19/VI/1967, p. 24

*MACUNAÍMA*
1981 '«Opa» en Montevideo: Anotaciones sobre un recital…', **La Voz de Pocitos**, V/1981, p. 13
1982 Entrevista con Mateo y Pippo Spera, realizada entre el 15 y el 19/III/1982 en CX 36, Radio Centenario, grabada en casete por Roberto y María Sampognaro, y transcrita por Guilherme de Alencar Pinto

1984 'Entre mito y realidad, un viaje para iniciados' (recorte cuya fecha exacta y procedencia no fue posible averiguar)
1995 'Razones cuerdas', **Posdata:** nº 47, 4/VIII/1995, p. 66

*MAGNONE, Carlos*
1984 '«Soy un músico que está con el pueblo»' (entrevista con Jaime Roos), **Aquí** nº 47, 3/III/1984, p. 23, **Aquí Reportea**

*MALINOWSKI, Bronislaw*
1954 **Magic, Science and Religion and Other Essays**, Anchor, New York

*MARAUDA, Lauro*
1989 'Mateo/«Como un señor del tiempo»', **Brecha**, nº 168, 10/II/1989, p. 27

*MAROTTA, Mario*
1981 'Pippo Spera: la canción continua' (entrevista con Pippo Spera), **El País**, 31/X/1981, **Sábado Show**, pp. 10–11

*MARTINS, Carlos*
s/f entrevistas con Horacio Buscaglia, Carlos Píriz, Ruben Rada y Jaime Roos, fotocopias parciales de mecanoscritos inéditos, realizadas probablemente en la segunda mitad de la década del 70
1977 entrevista con Jorge Trasante, fotocopia parcial de mecanoscrito inédito, realizada el 10/III/1977
1986 **Música popular uruguaya 1973–1982/Un fenómeno de comunicación alternativa**, CLAEH/Banda Oriental

*MATEO, Eduardo*
1988 **Como un señor del tiempo**, Ediciones de Uno

*MAUSS, Marcel*
s/f **Introducción a la etnografía** [**Manuel d'ethnographie**], Istmo, Madrid

*MEDINA, Darío*
1991 'Sondor (el primer ataque)', **El País**, 4/V/1991, **Sábado Show**, p. 27

*MEDIZA, Alberto*
1968 '«Sin ton ni son» por El Galpón/Divertimento con seguras posibilidades', **El Popular**, 25/IX/1968, p. 6

*MERINO, Francisco*
1967 'El candombe, folklórico y oriental' (carta de lector), **Marcha** nº 1345, 17/III/1967, p. 2

MUNDO COLOR
4/III/1978 'Músicos progresistas de «Amor y Paz» procesados por drogadictos', p. 2
13/III/1982 'Hoy: populares/Mateo por la vuelta', p. 17

*MÜLLER, Nilda*
1972 'Juventudes Musicales hoy', **Marcha** nº 1603, 28/VII/1972

MÚSICA POPULAR HOY
nº 0, VII/1981 '«Aquí se canta»/Canto Popular 1977–80', pp. 4–5
nº 1, VIII/1981 'Mateo se lame acompañado…', p. 2
nº 1, VIII/1981 '«Aquí se canta: Canto Popular 1977–80»/Últimas opiniones', p. 4

*M.V.*

1973 'Señora Diana la vi...' (entrevista con Diane Denoir), **El País**, 31/III/1973, **Sábados Show**, pp. 2–3 (con aclaración de Diane Denoir publicada el 14/IV/1973)

NUEVO EL PLATA

26/IX/1969 'Orfeo Negro en todo Carrasco'

*OLTRA, Vicente*

1966a 'Walpurgisnacht de bolsillo', **La Mañana**, 22/X/1966, p. 8

1966b 'Tiempo «beat», mejorando', **La Mañana**, 5/XI/1966, p. 8

1966c 'Los «beat» con todo, **La Mañana**, 22/XI/1966, p. 7

1966d 'Los «Beat» por doquier', **La Mañana**, 13/XII/1966, p. 8

1967a 'Exitoso certamen de protesta beat', **La Mañana**, 21/VI/1967, p. 7

1967b 'Jóvenes en marcha', **La Mañana**, 15/XII/1967, p. 8

OPINAR

nº 4, 27/XI/1980 'Con Washington Benavides/La búsqueda de un canto popular sin adulteraciones' (entrevista con Washington Benavides)

26/III/1982 'Ruben Lena: el canto popular uruguayo'

*PAUWELS, Louis & BERGIER, Jacques*

1970 **El retorno de los brujos** [**le Retour des magiciens**], Plaza y Janés, Barcelona

*PEREIRA, Marcelo*

1984 'Mateo vive', **Asamblea** nº 8, 16/II/1984, p. 15

1987 'Cara a cara con el talento', **Brecha**, 18/IX/1987, p. 28

*PÉREZ, Baldomero*

1992 'La magia de Mateo', **Perfil Uruguayo**, New Jersey, VII/1992, p. 3

*PINTO, Guilherme A.*

1987 '«Mateo y Cabrera»/Imperdible', **Brecha** nº 69, 20/II/1987, p. 27

1988a 'El refinamiento es la tónica', **Brecha** nº 119, 19/II/1988, p. 27

1988b 'Monumentos', **Brecha** nº 119, 19/II/1988, p. 27

1988c s/t, en MATEO, 1988, pp. 54–55

1989a 'Mateo en La Barraca/Qué disparate', **Brecha** nº 185, 16/VI/1989, p. 22

1989b 'Mateo en la máquina', **Brecha** nº 205, 3/XI/1989, p. 25

1990a Entrevista con Hugo Fattoruso realizada el 24/XI/1990, parcialmente publicada como '¡Soltá, dale, metele!', en **Brecha** nº 270, 1/II/1991

1990b 'Vida, milagros y muerte de Eduardo Mateo', **Zeta** nº 48, 25/V/1990, p. 19

1991 'Con Mateo/Canción para renacer', **Brecha** nº 286, 24/V/1991, p. 26

1993 '«Ahí está la contumancia»', **Brecha** nº 404, 27/VIII/1993, **Críticas**, p. 25 (con fe de errata publicada en nº 406, 10/IX/1993, p. 25, '«T'á» demás'

*PONCE DE LEÓN, Rodolfo*

1978 'Quienes son y que piensan Los que Iban Cantando', **La Mañana**, 21/I/1978, p. 3

*RESTUCCIA, Luis*

1981 'Opa y Rada en Montevideo/Emoción, reencuentro y... música.', **Audio Técnica** nº 17, V–VI/1981, p. 57–58 (parcialmente reimpreso como 'Un acontecimiento para recordar', **Música Popular Hoy** nº 0, VII/1981, p. 23

1984 'Mateo/Cuerpo y alma (Sondor)', **Audio Técnica** nº 27, X/1984, p. 60

*REY, Gustavo & ALMADA, Mauricio*

1991 'Eduardo Mateo, un inolvidable/«He escrito sobre la inmortalidad, y sobre el miedo que le tengo a la muerte»', **Guambia**, nº 149, VII/1991, pp. 63–65

*R.M.*

1965 'Música popular ilustrada', **El País**, 3/IV/1965, p. 10

1972 'Diane Denoir/El sonido del disco que viene', **El País**, 20/VIII/1972, **El País de los Domingos**, p. 1

*ROCCA, Hugo*

1993 'Con Leo Maslíah/Ping–pong con un cerrajero de cráneos', **La República**, 5/I/1993, p. 39

*RODRÍGUEZ BARILARI, Elbio*

1977 'En deuda con su pasado', **El País**, 7/VIII/1977, p. 24

1979 'Jaime Roos canta desde Europa', **El País**, 9/VII/1979

1981a 'Una experiencia gozosa', **El País**, 14/IV/1981, p. 11

1981b 'Vendabá, un grupo promisorio', **El País**, 11/VIII/1981, p. 17

1982a 'Nuevos surcos: la vuelta del juglar', **El País**, 21/II/1982

1982b 'La vuelta de Eduardo Mateo', **El País**, 4/IV/1982, p. 23

1982c 'Contra–canto', **El País**, 5/IV/1982, p. 12

1984 'Mito y realidad', **El País**, 22/VII/1984, p. 19

1987a 'Mateo y Cabrera, sin retoques' (entrevista con Mateo y Fernando Cabrera), **El País**, 3/II/1987, p. 10

1987b 'Lo mejor del verano', **La Democracia** nº 194, 13/II/1987, p. 15

1987c 'Atrayente amalgama', **El País**, 16/II/1987, p. 12

1987d 'Suma de talentos', **El País**, Montevideo, 18/II/1987, p. 12

1987e '«Usted también graba»', **El País**, 11/IV/1987, p. 15

1987f 'Segundas partes', **El País**, 18/IV/1987, p. 13

1988a 'La Máquina del Tiempo', **El País**, Montevideo, 5/II/1988

1988b 'Las buenas ondas', **El País**, Montevideo, 10/VII/1988, p. 24

1989 'Los pies en la arena', **El País**, 23/II/1989, p. 17

1990a 'Placer & emoción, talento & amor', **El País**, 24/II/1990, **Sábado Show**, p. 25

1990b 'Mateo nunca más', **El País**, 20/V/1990

1990c 'Por las deudas', **El País**, 26/V/1990, **Sábado Show, Encarando la Música**

1991 'Musicasión revive para Mateo', **El País**, **Sábado Show, Encarando la Música** (no fue posible verificar la fecha exacta)

1993a 'El olor del café (Papo para voyeurs)', **El País**, 22/V/1993, **Sábado Show**, p. 29, **Encarando la Música**

1993b 'Fernando Cabrera/El misterio de los mundos paralelos', **El País**, 20/XI/1993, **Sábado Show**, p. 30

1994 'Mateo x 2', **El País**, 20/XI/1993, **Sábado Show**, p. 30, **Encarando la Música**

1995a 'Tampoco la pavada', **El País**, 18/II/1995, **Sábado Show**, p. 27, **Encarando la Música**

1995b 'Que pase el que sigue', **El País**, 25/III/1995, **Sábado Show**, p. 27, **Encarando la Música**

*ROOS, Jaime*

1984 'Salúdenlo', **Jaque** nº 18, 6/IV/1984, p. 22 (reimpreso como 'Más alto que el ombú', **La Democracia** nº 358, 25/V/1990, p. 21)

*ROOS, Jaime & MAROTTA, Mario*

1983 Entrevista con Mateo, realizada en I/1983, y transcrita por Guilherme de Alencar Pinto, inédita

*SALUSTIO, Arnaldo*

1966 'Loco y divertido', **El País**, 21/XI/1966

1969 'Casi liso', **El País**, 5/X/1969, p. 10

*SOLARI, Ana*
1995 'Mateo solo/Razones de más', **Brecha**, 13/I/1993, pp. 21-22

*SUZUKI, D.T.*
1950 **Manual de budismo zen (Manual of Zen Buddhism)**, Kier, Buenos Aires, 1992

*TORRÓN Andrés*
1988 'Eduardo Mateo vs. Leo Maslíah (2)/Más allá de estilos y generaciones', **La Hora**, 12/VII/1988, p. 19

*TRON, Silvia*
1966 'Esta semana en el Solís: Beat a gogo', **El Día**, 1/XII/1966, 3ª Sección, s/p
1977 'Recital-despedida/«Un adiós para el tamborero»', **El Día**, 6/III/1977, p. 24.

*UBAL, Mauricio*
1987 'Con Eduardo Mateo/La música del año que viene' (entrevista con Mateo), **Brecha**, 2/X/1987, p. 24
1989 'Las sílabas de Mateo', **Brecha** nº 168, 10/II/1989, p. 27
1990 'Suena un mágico tambor', **Brecha** nº 234, pp. 2–3
1994 'Con Jorge Trasante/«La murga es calle, nunca facultad»' (entrevista con Jorge Trasante), **Brecha** nº 453, pp. 19–20

ÚLTIMAS NOTICIAS
17/VII/1982 'Drogas: 4 remitidos', p. 2

*URRUZOLA, María*
1989 'El Parlamento trabajó poco' (entrevista con Francisco Rodríguez Camusso), **Brecha**, 27/X/1989, p. 14

*Y.M.B.*
1972 'La música popular en el Uruguay/De Piazzola a Tchaikovsky: todo puede ser popular', **Ahora**, 29/X/1972, **Revista de los Domingos**, s/p

*YULIANI, Jorge*
1990 'Un largo adiós al amigo', **La República**, 18/V/1990, p. 38, **Sobremuertes**
1991 'Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso/En el nombre de un señor del tiempo' (entrevista con Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso), **La República**, 12/V/1991, p. 50

*ZÚÑIGA, J.A.*
1976 '«Mateo solo bien se lame» – Mateo. Clave. ST Prod. 1972. E. Clave IEMSA. Agosto 1976. (N$ 6,99)', **El Día**, 20/VIII/1976, p. 12, **Lado «A» y Lado «B», Novedades**

# Índices remisivos

## 1. Índice onomástico


A.M. 85
Abal Oliú, Enrique «Quique» 42, 156, 159, 187, 191, 192, 241
Abal, Enrique (p) 159
Abbott, Bud 252
Abuchalja, Coyo 31, 33–34, 38, 81, 91, 103, 118, 131–132, 133, 135, 145
Acevedo, Eduardo «Pato» 298
Acosta, Juan Manuel 17
Acosta, Quico 57
Adriana 51
Aguaragua 139, 147, 156
Aguilera, Carlos 147
Aguirre, Guillermo 17
Aharonián, Coriún 47–48, 49, 51, 52, 116, 135, 136, 159, 169, 170, 181, 285–286, 288
Albano, Juan 87
Albinoni, Tomaso 48, 51
Alcaraz, Jorge 25, 26
Aldo Fantauzzi 146
Aldo y Daniel 96, 118, 146
Alemán, Oscar 16, 57
Alfiles, Los 119
Almada, Enrique 29
Almada, Mauricio 15, 18, 167, 212, 217
Almango 191
Almeida, Antônio 68
Almendra 120, 137
Alonzo, Rosario 14, 18, 151
Aloysio 16
Alvariza (representante del Bando de Orfeo) 21–22
Amapola 178
Amarillo, Miguel 141
Amaro, Daniel 132, 173
Ameijenda, Ariel 80, 105, 164, 244–245, 246, 247, 282, 298
Ameijenda, Santiago 29, 95, 120
Amor, Francisco 18
Anderson, Ian 148
Anderson, Poul 236
Ângela Maria 24
Animals, The 36
Antoine 44, 172
Antonio (caricaturista) 35
Antônio Maria 19
Antonioni, Michelangelo 43
Antúnez, Leo 116, 119, 147
Araca la Cana 175
Arce, Líber 101
Arcos, Ignacio 153
Arden, John 43
Argerich, Martha 14
Armesto, Álvaro 148
Armstrong, Louis 268
Arolas, Eduardo 51
Arrizoni, Elizabeth 119
Arteaga, Emilio 237
Artecona, Jorge 155
Artigas, José Gervasio 53
Ases Cariocas, Los 14
Asimov, Isaac 211, 236
Assunçao, Fernando 73
Ayestarán, Lauro 59, 116
Azevedo, Waldyr 16
Aznavour, Charles 44, 50, 62

Bach, Johann Sebastian 48, 51, 52, 137,152, 267
Baden Powell 23
Báez, Daniel 191, 205, 206
Baez, Joan 138
Bai, Suleshkna 143
Balbi, Antonio «Nenucho» 13–14
Baldío 207, 250, 251
Banana (La Morsa) 110
Banchero, Carlos 84
Banda Municipal 14, 96
Bando da Lua 19
Bando de Orfeo, O 18, 19–22, 24, 31, 50, 55, 56
Barbosa, Adoniran 17, 21
Barcarola 191, 214, 242, 297
Bardanca, Héctor 167, 267
Barral, Jorge 148
Barroso, Mariano 268
Bassi, Bebe 29, 59, 111
Batlle, Jorge 27
Battistella, Mario 14
Battistoni, Luis 173
Beatles, The 29, 32, 33, 36, 37, 38, 43, 44–45, 47, 50, 51, 59, 61, 62, 66, 67, 71, 76, 78, 79, 80, 81, 84, 114, 116, 120, 126, 166, 267, 268, 271, 283
Beattie, John 219
Bebeto 63
Bécaud, Gilbert 44, 62

Bedó, Andrés 191, 245, 247, 298
Beethoven, Ludwig van 137
Ben, Jorge 23, 51
Benavides, Carlos 144, 161, 162
Benavides, Washington 170, 171, 172, 173
Benedetti, Mario 47, 141
Bentancour, José Pedro 276
Bergeret, Ernesto Bernardo 48, 49, 51, 53, 96, 97, 108, 115, 125–126, 287
Bergier, Jacques 210, 211, 213, 223, 263
Bérgolo, Olga 84
Berro, Elina 49–50
Berro, Romancho 92, 230, 241–242, 254
Berry, Chuck 43, 61
Bertolone, Daniel 148
Beya, Chiche 84, 93
Beytelman, Gustavo 132
Bingert, Héctor «Finito» 29
Bisonte 119
Blankito 92
Blood, Sweat & Tears 138
Bob Nelson 17
Boero, R. 51
Bogalle, Rómulo 155, 162, 176
Bola Sete 17
Bonaldi, Jorge 74, 139, 141–142, 147, 148, 162, 169–170, 173, 189, 233, 288
Bonardo, Augusto 53, 54, 96
Bonasorte, Enrique 59
Bonasorte, Nelson 59
Bonavita, Eduardo 100, 150
Bonfá, Luiz 19, 23
Borderau, Libera 80
Borges, Graciela 154
Borges, Jorge Luis 210–211, 215, 267, 272, 277
Bórvida, Marta 84
Bosco, Santiago 49, 51
Bôscoli, Ronaldo 23
Bosch, Susana 191
Bossa Três 23
Bouteille, Roman 51
Bradbury, Ray 211
Breton, André 210
Britos, Federico 84, 93
Brncic, Gabriel 95
Brouwer, Leo 152
Brubeck, Dave 27, 28
Bruja 148
Brum, Julio 263
Brunner, John 236
Bruschera, Oscar 47
Buarque de Hollanda, Chico 61, 85, 150, 243
Buchálter, Elías 33, 35, 40–41, 42, 126
Buda (Siddhartha Gautama) 180
Bukowski, Charles 277
Burgueño, Oscar «Pipa» 77, 102
Buscaglia, Horacio 54, 59, 69, 74, 78–83, 85–86, 89, 97, 98–99, 100–101, 102, 108, 109, 115, 117, 130, 145, 146, 147, 148, 149–150, 153, 155, 163, 169, 172, 182, 195–197, 207, 223, 224, 246, 268, 270, 282, 287, 290, 293-294, 298
Byrne, David 166

Cabral de Mello Neto, João 85
Cabral, Chichito 68, 71, 87–89, 96, 98, 99, 100, 102, 108, 110, 111, 118, 120, 121, 129, 148, 183, 191, 282, 299
Cabral, Facundo 161
Cabrera, Bebe 148
Cabrera, Fernando 29, 88, 127, 134–135, 138–139, 168, 173, 175, 191, 207, 216, 232, 233, 234, 242, 250–254, 255, 257, 258, 260, 263, 265, 277, 279, 282, 283, 288, 298, 299
Cabrera, Javier 263
Cachito 148
Cafrune, Jorge 45, 73
Caio 61, 87, 100, 101, 102, 110
Calcagno, Julio 84
Caldas, Sílvio 16
Camagini, Telele 27
Cambón, Walter 31–32, 34–35, 36, 37, 38, 39, 40, 57, 62, 63, 65, 67, 68–69, 87, 89, 90, 95, 102, 107, 109, 110, 118, 120, 121
Camerata de Punta del Este 128, 145
Camerata de Tango, La 29, 102, 128, 137, 155, 174
Campodónico, César 84
Campos, Los 90, 100, 116, 118, 119, 121, 146, 268
Campos, Luis 88
Camus, Marcel 19
Canaro, Francisco 45
Canciones para No Dormir la Siesta 79
Canhoto 17
Cano, Quique 102
Canoura, Laura 175, 227, 265
Cantores de la Huella, Los 117
Canzani, Carlos «Pájaro» 114–115, 116, 118, 119, 128, 130, 146, 147, 148, 149, 150, 156, 170, 283, 284
Capagorry, Juan 171–174
Carámbula, Héber Hugo 29
Carbajal, José (El Sabalero) 46, 54, 60, 73, 117, 174, 189, 285
Carballo, Celeste 204
Carbone, Alfonso 137, 289–290
Cardarello, Héctor 26, 84
Cardoso, Elisete 19
Cardozo Ocampo, Pinchi 135, 293
Cariocas, Os 24, 29
Carlevaro, Agustín 147
Carlos (amigo de Mateo) 16
Carlos (compañero de celda de Mateo) 177–178
Carmichael, Hoagy 51
Carrasco, Washington 46, 60, 116, 144, 232, 263
Carrero, Mario 173, 175
Carreteros, Los 73
Carroll, Lewis 210
Casó, Ana María 51
Castillo, Alberto 121, 154
Castillo, Rubén 73, 74, 78, 96
Castro, Fidel 164–165
Castro, Miguel 51
Castro, Raúl 141
Caula, Nelson 175, 186, 209
Causi, Jorge 93, 95, 102
Caymmi, Dorival 68
Cazet, Marcelo 276
Cebro, Carlos 51
Ceddes, Ralph 51
Cerviño, Olga 84
Chalar, Santiago 144
Chalchaleros, Los 45
Chango 32, 35, 36, 38, 57, 60, 98, 102, 110, 156, 294
Chappe, Ricardo 138
Charito 146
Charles, Ray 51, 99, 154
Charlot 151
Charquero, Nancy 20, 26, 28, 30, 35, 42, 56, 58, 63, 84, 94, 105, 106–107, 108, 109, 125, 128, 129, 133, 135, 136, 293
Chocho Villa 61, 87, 92
Chola 129
Christie 117
Chuster, Arnoldo 17, 18, 19, 20, 21–22, 24–25, 31
Ciccone, Quico 51, 106, 114, 182–183
Cinco de la Costa Más Uno 31
Cinco Latinos, Los 25
Cinquetti, Gigliola 44
Cisneros, Aníbal «Conejo» 25
Clark, Petula, 51
Claudia «Lalá» 129
Claudio (primo de Vera Sienra) 186
Clavería (Inspector) 277
Clavito 38
Cobián 51
Cocker, Joe 120
Cold Coffee, 60, 100, 156
Cole, Nat «King» 23, 62

Coléricos, Los 34
Coltrane, John 23, 59
Collazo, Ramón 120
Combo Camagüey 34, 96
Contenti, Gastón 228, 233
Contraviento 161, 162, 171
Cooley 51
Corea, Chick 29
Cortázar, Julio 190
Cortese, Gonzalo 25
Costa, Atilio 237
Costello, Lou 252
Cotelo, Carlos 251, 260, 270
Courlander, Harold 80
Creación y Testimonio 148
Cream 122
Croatto, Leonardo 173
Crocker, Lucille 41
Crotofónica Nacional 108, 293
Cruz, Celia 87
Cuarteto de Música Antigua 51
Cuarteto de Nos, El 204
Cubanacán 55, 89, 121
Cuerdas de Oro, Las 93
Cunha, Juan 141
Cúri, Ivon 24

D'Andrea, Edgardo 51
D'Arienzo, Juan 45
Da Luz, Eduardo 32, 57
Da Silveira, Carlos «Toto» 147, 227, 237
Dabezíes, Antonio 198
Danger Group 119
Dantas, Zé 17
Darnauchans, Eduardo 116, 144, 147, 148, 154, 161, 171–172, 176, 265
Darvin, Roberto 116
Davenport 51
Davis, Miles 59, 224, 225, 245, 246, 268
De Boni, Enrique «Pelo» 27
De Falla, Manuel 51
De la Cruz, Cacho 55
De la Luz, César Porfirio 29
De la Torre, Raúl 154
De León, Oscar 89
De León, Willy 206
De los Santos, Agustina 299
De Pena, Elena 105–106, 164, 273–274, 275–276, 277
Debussy, Claude 50
Debutaca 88, 248, 276
Del Campo, Enrique (Enrique Kiesevich) 48
Del Mazo, Mariano 284
Del Puerto, Enrique 51
Del Rey, Lester 236
Delfines, Los 31, 33–34, 36, 38, 41, 61, 70, 71, 89, 90, 91–92, 103, 110, 131
Delgado, Dardo 84
Delgado, Rulo 109
Demônios da Garoa, Os 17, 19, 20, 21, 24, 100, 126
Denevi, Jorge 161, 179, 297
Denoir, Diane 48, 49–51, 52, 53, 65, 69, 77, 96, 99, 102, 132–133, 141–142, 146, 147, 148, 287, 298
Des Crescenzio, Juan 148
Desmond, Paul 27
Di Pólito, Jorge 147
Días de Blues 148, 191
Diez, Ramiro 178–179, 184, 200
Dino 27, 34, 36, 38, 39, 41, 52–53, 54, 71, 102, 115, 116, 118, 119, 128, 137, 170, 173, 198, 282, 286
Ditchkenián, Raquel 164
Dogliotti, Mike 70, 78, 123, 148
Domínguez, Alberto 37
Don Bochinche y Compañía 16
Donaggio, Pino 44
Donato, João 23
Donoso, Marcelo «Merly» 245
Donovan 172
Dotta, Amanecer 92
Dowland, John 102
Drexler, Jorge 288–289
Dúo Aymará 198, 203
Dusk 137
Dutourd, Jean 212
Dylan, Bob 45, 51, 154, 172

Ebbeler, Diego 231, 266, 268, 272, 281, 284, 299
Eça, Luís 63
Eclipse 148
Eco, Umberto 165
Eduardos, Los 161, 162
Einstein, Albert 218–219
El Grupo 119
Elis Regina 23, 24, 29
Emerson, Lake & Palmer 138
Encadenados, Los 34, 36
Épsilons, Los 34, 40, 71
Escayola, Hebert 29, 30, 59
Escuelita, La 208
Esencia 119
Espasandín, Manuel 164
Espinosa, Alberto 102
Estoy completamente podrido de hacer este índice onomástico 335
Estramín, Pablo 204
Etchegaray, Cristina 270, 274
Etchenique, Gustavo 88, 227, 230, 233, 251, 272, 281
Etcheverry, Tabaré 144
Evolución 137
Existencia 116
Expression Jazz Quartet 147

Fabini, Eduardo 13, 283
Fabregat, Aquiles 198
Facal, Chiquito 18, 20
Facal, Guillermo 59
Facal, Mario 21
Facal, Yeye 18, 20, 21, 25
Falca, Rogelio 44
Falta y Resto 175
Falú, Eduardo 73
Faluótico, Sergio 245
Fantasía Negra 14
Fantasma 194
Fanti, Maritza 15
Faragó, Pablo 260
Farias (baterista) 26
Farías Gómez, Chango 45
Farmer, Philip José 236
Farney, Dick 81
Fasano, Federico 277
Fattoruso, Hugo 28, 29, 32, 45, 55, 56–57, 58, 60, 69, 75, 88, 120, 121, 146, 153, 175, 186, 189, 190, 191–192, 202, 205, 214, 225, 257, 266, 268, 269, 281, 282, 283, 284, 287
Fattoruso, Osvaldo 28, 29, 32, 40, 55, 58, 59, 64, 69, 88, 114, 121, 146, 175, 186, 189, 191, 202, 214, 225, 257, 266, 268, 269, 272, 273, 282, 283, 284, 286, 298, 299
Faustín, Tito 154
Faux, Hamlet 123, 130–131
Feliciano, José 87
Felicini, Darío 247
Fernandes, Millôr 84
Fernández, Cristina 263
Ferreira, Carlos «Boca» 29, 120, 227, 228
Ferreira, Carlos (guitarrista) 29
Ferreira, Juan Carlos 282, 299
Ferreira, Pedro 17, 55, 58, 59, 89, 121
Figueroa, Jesús 148, 149
Filiberto Núñez, Juan de Dios 49, 51
Filiberto, Juan de Dios 14, 16
Five Fingers 31–32
Fleider, Leo 39
Fleitas, Rolando 281
Fontana, Hugo 166, 282
Forino, Gerardo 49, 51, 293
Forlán Lamarque, Raúl 146, 234, 284, 291
Forman, Milos 168
Fosforito 108
Fossati, Carlos María 144
Foucault, Michel 270
Frade, Julio 34, 54, 118
Francisco (La Morsa) 110

Freda, Eduardo 51
Frido 81, 113
Fronterizos, Los 45
Furas, Sergio 93

Gabay, Marcos 80, 152, 154, 166, 174–175, 211
Gabriel, Peter 166
Gabriela (cantante) 298
Gaby's, Los 175
Gadea, Juan 119, 146, 152, 268
Galaxia 119
Galemire, Jorge 88, 147, 161, 162, 191, 251, 272, 283
Galfetti, Norma 273
Galhardo, Carlos 16
Galletti, Alfredo 296
Galletti, Roberto 24, 27, 29, 30, 36, 37, 50, 52, 53, 58, 59, 77, 78, 83, 120, 121, 128, 148, 156, 158, 182, 201, 268, 269, 280, 281, 296
Galli, Bernardo 84
Gandhi, Mohandas Karamchand «Mahatma» 127
Garcia, Isaura 17
García Capurro, Federico 73
García Vigil, Federico 30, 83–85, 87, 93, 94, 96, 101, 102, 111, 128, 152, 157, 159, 282, 284
García Vigil, Mariana 162
García, Abel 147, 198
García, Charly 289
García, Miguel 205
Gardel, Carlos 38, 45, 46
Garein, Henri 51
Garewal, Simi 80
Gato Eduardo 298
Gatos Salvajes, Los 38
Gatos, Los (argentinos) 38, 120
Gatos, Los (uruguayos) 34, 36, 38, 45, 51, 71, 91
Gavioli, Romeo 14
Gelbard, Fernando 133, 145
Gelbard, José Ber 145
Gelpi, Eduño 93
Génesis 116, 118, 120, 123, 147
Georgette y Josema 149
Gieco, León 295
Gil, Gilberto 61, 296-297
Gilbert, Isabel 48, 92
Gilberto, Astrud 26, 82
Giménez (percusionista) 148
Giménez, Freddy 151
Giménez, Jorge «Tito» 14, 58
Giménez, Jorge (cantante) 14
Giménez, Julio 14
Giménez, Raúl 51
Ginsberg, Allen 43
Giono, Jean 212
Giovinazzo, Eduardo «Pestaña» 59, 146
Gipsy Kings 93, 161
Giráldez, Carlos 170
Gismonti, Egberto 150
Giucci 51
Gleijer, Adela 84, 141
Gleijer, Myriam 84
Gombrowicz, Witold 51
Gonzaga, Luiz 17
Goro, Santiago 84
Gorosukas, Las 102
Gorrell, Stewart 51
Graf, Jorge 191
Granata, Salvador 120
Graña, Sergio, 276
Grasso, Omar 51
Grau, Anselmo 46
Gravina, Gonzalo 276
Grompone, Antonio 296
Grupo del Plata 59
Grupo Universo 175
Guadalupe, Washington 43
Guarany, Horacio 45
Guardia, Manolo 29, 30, 58–59, 87, 93, 100–101, 102, 111, 117, 118, 128, 190, 291, 294
Guerra, Ruy 51
Guerrico, Silvia 54
Guillén, Nicolás 102, 120
Guillot, Olga 87
Gula Matari 119
Gularte, Jorginho 189, 294–295, 296
Gularte, Martha 295

H. 296-297
Haazen, Guido 80
Haedo, Walter «Nego» 129, 207, 228, 231, 232, 265, 268, 282
Halcones Negros, Los 24
Halley, Bill 43
Han Shan 180
Hancock, Herbie 192
Hardy, Françoise 49, 51
Harrison, George 65, 79, 80, 128, 141
Harrison, Harry 236
Harutiún 138, 147, 149
Havens, Richie 57, 204
Haydn, Joseph 147
Henderson, Tony 148
Hendrix, Jimi 67, 122, 296
Heráclito 234
Hernández, Mabel 256
Hernández, Rafael 17
Herrera, Miguel Ángel 60
Herrera, Omar 233
Hesse, Hermann 80
Hidalgo, Bartolomé 47
Hilera, Quique 59
Hindemith, Paul 153
Hintz, Alexis 100
Ho Chi Minh 101
Hojas 121
Holmes 43
Hot Blowers, The 28, 55
Huai Jang 127
Huanca Hua, Los 44
Hubbard, Freddie 272
Hugo, Mayra 226, 227
Hui Neng 127
Huit, Les 95
Humbertito 57
Humberto 51

Iglesias, Danilo 247
Imbelloni, José Pedro «Pepe» 84, 93
Imbert, Anderson 51
Indart, Pelao 82
Indart, Verónica 54, 69, 78, 79, 80, 82, 96, 98–99, 101, 102, 107–108, 115, 127, 283
Ingold, Mariana 50, 66, 88, 153, 164, 176, 180, 208, 214, 216, 217, 226, 228, 229, 230–231, 234, 237, 238–239, 242–244, 245, 246, 247, 249–250, 256–260, 264, 265–266, 267, 268, 269, 272–273, 279, 282, 284, 287, 288, 298, 299
Inti Illimani 141
Iracundos, Los 39, 40, 60, 119
Irigoyen, Carlos «Pirincho» 247
Isella, César 45

Jacques, Daniel 276–277, 299
Jagger, Mick 74, 120
Jair 57, 102, 129–130, 147, 148, 294–295, 299
Jane (cantante) 25
Jarrett, Keith 297
Jarry, Alfred 48
Jasa, Henry 261
Jasa, Hugo 129, 155, 259, 260, 261–263, 270–271, 272, 274, 298
Jaurena 176
Jellicoe, Ann 43, 51
João Gilberto 19, 23–24, 26–27, 29, 62, 64, 67–68, 81, 126, 138
Jobim, Antônio Carlos «Tom» 19, 23, 26, 29, 51, 52, 62, 68, 81, 128
Jodorowsky 51
Johnny Alf 23
Jongo Trio 23
Jorrín, Enrique 273
Jorrín, Miguel 273
Josema 149
José Afonso 166
Jouvet, Maurice 39
Joyce 155
Joyce, James 210

Juan Sebastián 51
Julián 119, 148
July 31
Jung, Carl Gustav 213
Jurburg, León 96

Kafka, Franz 211
Kano 118
Kano y los Bulldogs 34, 53, 71, 148
Kapoor, Pincho 80
Kapoor, Shashi 80
Keneu 119
Kenton, Stan 23
Kerubines, Los 119
Killers, Los 34, 71, 92, 110, 118, 121, 230
Kinks, The 36, 67
Kinto Conjunto, El 54, 61
Kinto, El 23, 41, 61–67, 68–71, 74, 75–76, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 87–90, 91–92, 93, 94–96, 97–99, 100, 102–103, 106, 107, 109–110, 111, 113–114, 118, 119– 121, 122–123, 125, 129, 130, 138, 159–160, 175, 189, 191, 200, 216, 242, 247, 248, 268, 285, 286, 287, 291, 294, 295
Kiriam, Richard 198
Klappers, Los 175
Klísich, Esteban 265
Knack's, The 51, 52, 61, 66, 68, 85
Knights, The 41–42, 50, 51, 52, 60–61, 65
Konitz, Lee 23
Kosma, Joseph 62
Kreisler, Fritz 51
Kumar, Hemanta 80
Kusnir, Eduardo 95

Lacuán, Ricardo 196
Ladra, Antonio 220, 250
Lagarde, Antonio «Lobo» 27, 50, 52, 53, 59, 61, 77, 84, 120
Lagarde, Daniel «Lobito» 27, 120, 147
Lanza, Ricardo 118, 151, 152
Lapouble, Pocho 134
Larbanois, Eduardo 173, 175
Larbanois–Carrero 173, 175, 289
Larriera, Alberto 93
Lattaro, Ricardo 198
Lavoisier, Antoine Laurent de 258
Lazaroff, Jorge «Choncho» 139, 141, 147, 162, 189, 208, 217, 233, 244, 263, 281, 288
Leão, Nara 23
Lear, John 41
Leary, Timothy 107
Lee, Roberta 51, 74, 83, 96, 148
Leira 123, 137
Leivas, Esteban 117, 131, 147
Lema, Raúl 150, 298
Lena, Ruben 46, 172, 173, 285
Lencina, Daniel «Bachicha» 29, 30, 59, 87, 95, 102
Lencina, Jorge 29
Lennon, John 33, 37, 40, 48, 51, 54, 56, 66, 77, 79, 81, 105, 154, 176, 208, 210, 287
Lester, Richard 43, 51
Leti, A. 17
Leticia 147, 148
Lévi–Strauss, Claude 215–216
Lima, Víctor 46, 285
Limonada 110, 118, 121, 123, 151
Lo que Son las Cosas 263
Lobo, Antônio Clóvis 51
Lobo, Edu 23, 51, 52
Lockhart, Eduardo 151–152, 155, 176, 179–180, 181–182, 185, 200, 206, 211, 246, 299
Loeillet, Jean–Baptiste 48
Lombardo, Edú «Pitufo» 257, 282, 299
Lonjas de Cuareim 58
López Dominguez, Alfonso 118, 174, 286
López Jara, Eugenio 13, 16
López Jara, Silvia 13, 14, 18, 151, 186
López Lomba 92
López Rega, José 145
López Ruiz, Jorge 134–135
López, Eduardo 93
López, Gualberto 93
López, Julia 14
López, Julio 191
López, Miguel 147
López, Trini 37
Los que Iban Cantando 141, 160, 251
Lupita 102
Lus Alvarado, Manuel 47, 52, 53
Luthiers, Les 247
Luzardo, Washington 175
Lyra, Carlos 23

Macadar, Alberto «Pocho» 52, 147
Macunaíma (Atilio Pérez) 147–148, 149, 155, 162, 176, 185, 190, 197, 283
Machado, Édison 23
Magnone, Alberto 26–27, 38, 52, 155, 227, 228–229, 230, 231, 233, 259, 272, 274, 283, 289
Magnone, Daniel 272, 283
Magnone, Estela 14, 88, 155, 226–227, 228, 229, 231, 235, 237–238, 245, 246, 259, 260, 283, 288
Magnone, Julia 299
Magnone, Lucía 299
Maharaji 127, 142–144, 149, 170, 205, 209, 296
Malditos, Los 32–33, 34–41, 42, 52, 56, 57, 60, 71, 77, 83, 95, 105, 156, 246, 294
Malinowski, Bronislaw 219
Mallarini 29
Mamas and the Papas, The 44
Manal 120
Mancini, Hugo 75
Mandel 43
Manolo Guardia y su Combo Candombero 59
Manzana 117–118, 119
Manzi, Miguel Ángel 34, 55
Mañán, Hugo 21
Mañosa, Paco 95
Marcela (hija de Renée) 164, 238, 241
Marciabelli 25
Marco Polo 210
Maria de Fátima 191
Maria Rosa 93
Mario (Los Delfines) 31
Mario, Luis 16
Marisa Montana 66–67, 102
Marlene 16
Marotta, Mario 71, 214, 224, 298
Márquez, Eduardo 150, 155–156, 176, 191, 244, 297
Marta (compañera de Nasser) 204
Martin Brothers 31
Martin, George 76
Martínez, Ariel 51, 93, 94
Martínez, Dardo 118
Martínez, Gustavo «Tato» 164
Martínez, Luis Jorge «Guachito» 277, 278
Martins, Carlos 89, 116, 147, 168, 173
Marx, Karl 170
Maslíah, Leo 168, 173, 229, 256–257, 258, 263–265, 266, 272, 282, 283, 288
Mason, Dave 120
Mateo, Carlos 14–16, 17, 18, 20, 108–109, 201, 279
Mateo, Manuel 13–14, 15, 16, 21, 58, 151, 186
Mateo, Teresa 14, 15, 18, 20–21, 129, 151, 186
Mato, Julio 48, 49
Mattos, Miguel «Caramelo» 26, 31, 32–33, 34, 35–37, 38–40, 41, 57, 61
Mauss, Marcel 216
Maysa 28
McCartney, Paul 33, 37, 40, 51, 56, 66, 77, 79
McGill Clan 116
Medina, Benjamín 281
Medina, Mingo 83

Medina, Raúl 297
Medley, Phil 37
Mendonça, Newton 23
Meneguzzi, Alejandro 237, 239
Menescal, Roberto 19, 23
Mercer, Johnny 62
Mestizo 191
Metheny, Pat 246, 276
Meyer, Sylvia 191
Mieres, Renée 164–165, 195, 200–203, 204, 205, 206, 209, 214, 216, 223, 235, 238, 241, 242, 245, 272
Migliaccio 32
Miguel y el Comité 119, 147
Mihanovich, Sandra 154–155, 195
Milhaud, Darius 93
Milito, Hélcio 63
Milonga Nacional 293
Milton Banana Trio 23, 24
Mina 44
Minetti, Mary 93
Miralles, Ricardo 146
Miranda, Carmem 19
Miranda, Juan Carlos 39
Mirna 50
Mitchell, Joni 138
Mockers, Los 34, 39, 41, 53
Mohawks 116
Molina, Carlos 172
Molina, Horacio 79, 123, 149, 154, 155, 195
Montand, Yves 62
Monteagudo, Alberto 294
Montevideo Blues 47, 116, 118, 123, 128, 286
MonTRESvideo 173, 251
Moody Blues, The 36
Moonlights, Los 34, 71, 100, 114, 118, 119, 120
Moraes, Numa 46, 144, 285
Moraes, Urbano (ver Urbano)
Moraes, Vinícius de 19, 26, 29, 52, 62, 68, 151
Morán, Cristina 34
Moreira, Gonzalo 148
Morello, Joe 28
Morenada 55, 56, 294
Mores, Marianito 14
Morris Albert 81
Morsa, La 110, 125
Mozart, Wolfgang Amadeus 49, 51, 128
Mrozek, Slawomir 51
Müller, Nilda 47
Mulligan, Gerry 23
Muñoz, Gustavo «Mamut» 122, 149, 150, 187
Muñoz, Willy 191
Musetti, José Luis 146
Nascimento, Milton 61, 150, 179, 243
Nasser, Jorge 203–204, 208, 260, 280, 289
Naturaleza 148
Nebbia, Litto 38, 39, 123, 282
Negreyra, Wilson 88, 122, 191, 277, 278, 282, 299
Negrocán 100
Néstor (Los Gatos) 38
Neumann, Andrés 48
Ney, Nora 16
Níquel 203, 260, 289
Nocheros, Los 117
Nolé, Ricardo 273
Novoa, Julio 54
Núcleo Música Nueva 173
Nueva Milonga 55 (figura equivocadamente como Milonga Nacional), 293
Núñez, Alberto 132
Núñez, Antonio 48, 49, 51
Núñez, Delfino 49, 51
Núñez, Fernando «Lobo» 57, 129, 232, 237, 238–239, 268, 282, 284, 294
Núñez, Hermanos 44
Núñez, Mario «Lobo Grande» 56, 57, 294–295
Núñez, Mario (guitarrero) 93

Olimareños, Los 46, 53, 60, 73, 82, 116, 117, 121, 144, 174, 189, 204, 231, 264, 285
Olivera, Nelson 93
Olivera, Rubén 168, 173, 175–176, 265, 288
Oltra, Vicente 49, 52
Omega 27–28
Ono, Yoko 105
Opa 88, 120, 172, 189–191, 198, 225, 231, 284
Opus Alfa 115, 118, 123, 149
Oréfiche's Havana Cuban Boys 16
Oregon 245, 246, 276
Oreiro, Washington 17
Oriental Jazz Quintet 95
Orquesta Enrique Jorrín 273
Ortega, Palito 22
Orton, Joe 43
Osborne, John 43
Otroshakers 191
Ovni 87 116

Pacha Manka 198
Pacheco Areco, Jorge 99
Pacheco, Nelly 102
Páez Vilaró, Carlos 58, 59
Pampillón, Rosa 84
Pañella, Ana 224
Paola 176
Paolillo, Buby 17, 20, 58, 59, 84, 89, 93, 100, 102, 109, 148, 164, 282
Paolini, Chocho 59, 93
Pappo's Blues 147
Paracelso 296
Paraskevaídis, Graciela 288
Pareceres 183, 191, 198
Paredes, Alberto 84
Parker, Charlie 190, 267, 268, 274, 283, 290
Parra, Violeta 116, 148, 162
Pascoal, Hermeto 150, 225, 245, 246
Pascual y su Trío 102
Pasquet, Luis 30
Pastrana, Tito 293
Patria Libre 141, 147, 148, 170
Pauli, Wolfgang 213
Pauwels, Louis 210, 211–213, 215, 223, 263
Pedemonte, Víctor 46
Pedrosián, Jorge 299
Pelín (Roberto Capobianco) 32
Pelossi, Guillermo 27, 143, 177–178, 287
Pelossi, Julio 27, 83, 143, 181, 185, 193, 227, 287
Peñaloza, Coria 14
Peraza, Ney 164, 282, 299
Perazzo, Héctor 127
Percovich, Alfredo 175
Perdomo, Herbert 191
Perdomo, José 198
Pereira, Marcelo 119, 127, 175, 194, 205–206, 283
Pérez, José Luis 147, 148, 283
Pérez, Yamandú 114, 149, 191, 232
Pernas, A. 17
Peterson, Oscar 23, 63
Petroccelli, Ariel 44, 78
Peyrou, Juan 172
Piazzolla, Ástor 51, 68, 77, 78, 80, 128, 137
Pietrafesa, Alicia 102
Pintos, Yamandú 200
Pinzón, Natan 39
Pirámide 119
Píriz, Carlos 53, 75–76, 83–84, 92, 118, 121–122, 131–132, 133–136, 138, 144–145, 159, 282, 294
Píriz, Pollo 291
Pirucho (Homero Diano) 149, 205, 244
Pocho (Los Gatos) 38
Polanski, Roman 43, 150
Polo 51, 53
Popovski 25, 26
Por Tráfico 177
Porchile, Eddie 299
Postiglioni, Óscar 297

Premazzi, Dina 191
Prendes, Héctor 84
Presley, Elvis 43, 208
Prestes, Ylzo 26, 36, 37
Prévert, Jacques 62
Prieto, Fernando 13–14
Primer Frente 110, 120
Psicosis 118
Psiglo 116, 118, 147
Pugliese, Osvaldo 45

4 Ases e 1 Coringa 17
Quatuor 155
Quinteto de la Guardia Nueva 93
Quinto de Cantares 134, 135

Rada, Ruben 21, 29, 30, 31, 51, 52, 55–57, 58, 60, 61, 62, 63–64, 65–66, 68, 69, 70, 71, 74, 78, 87, 88, 92–93, 100, 102, 106, 108, 111, 114, 117–118, 120, 121–122, 129, 146, 147, 172, 173, 175, 179–180, 186, 189–190, 191, 200, 202, 204, 241–242, 254, 264, 266, 268, 269, 273, 282, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 296, 299
Raimón 84
Rakha, Alla 295
Ramírez, Ariel 45
Ramos, Freddy 149, 269
Rangel, Flávio 84
Rapat, Atilio 31
Ravel, Maurice 14, 50, 80, 85
Recagno, Andrés 251, 259, 273
Reina de La Teja, La 175
Reinaldo (Pendulín) 100, 101, 102, 110, 125–126, 129
Renardo 116
Renzo 149
Repique 56, 58, 208, 227, 245, 247, 259, 272
Resnais, Alain 49
Respighi, Ottorino 85
Restuccia, Alberto 297
Restuccia, Luis 190, 208
Rey, Enrique 120
Rey, Gustavo 167, 212
Reyna, Germán 24–25
Ricardo 176
Richard 119
Richard Anthony 50
Richards, Keith 74, 120
Riesco, Enrique 229
Rilke, Rainer Maria 51
Ripa, Flavia 227, 259
Risso, Roberto 31, 151, 152
Rítmicos, Los 119
Rivero, Eduardo 161
Rivero, René Marino 51, 97
Roberto Carlos 43, 44, 70
Roca, Alejandro 183, 191, 276, 277
Rocha, Renato 206
Rodrigues Collares, Yolanda 13, 15, 16
Rodrigues, Chico 88, 150, 155, 296, 298
Rodríguez Barilari, Elbio 154, 171–174, 176, 185, 190–191, 198, 233–234–235, 253, 283, 284
Rodríguez Camusso, Francisco 47
Rodríguez Castillos, Osiris 46, 116, 144, 172
Rodríguez Inda, Amílcar 51, 102, 152, 154, 186
Rodríguez, Gustavo 88
Rodríguez, Silvio 127
Rolling Stones 36, 61, 67, 71, 74, 81, 120
Rollings 117–118
Romano, Popo 139, 260, 266–267, 268, 272, 281, 282, 284, 299
Rooks, Conrad 79, 80
Roos, Georges 58–59, 60
Roos, Jaime 50, 56–57, 58, 64, 71, 74–75, 88, 114, 118, 122, 129, 131, 138, 139, 146, 147, 148, 150, 153, 154, 155–156, 160, 164, 166, 168–169, 171, 173, 175, 189, 190–191, 192, 202, 205, 208, 210–211, 213–214, 215, 216, 217–219, 223–226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 235, 237, 238, 245, 247, 249–250, 259, 260, 274, 281, 283, 284, 285, 286, 287
Routin, Pablo «Pinocho» 281
Roverano, Mingo 102
Rovés, Pato 155, 176, 196, 238, 247, 256
Rozas, Eduardo 134, 135
Ruiz, Fernando 84
Rumbo 141, 146, 172, 173, 175, 191
Russell, Bert 37
Russo, Daniel 298
Rutherford, Ernest 210

Sadi, Alfredo 93
Sadi, Jorge 191
Sagan, Carl 234
Salas, Álvaro 129, 149, 150, 205, 245, 247, 256, 272, 280, 294-295
Salcedo, Júver 93
Salustio, Arnaldo 52, 54, 113, 148
Sambalanço Trio 23
Sampayo, Aníbal 46
Sampognaro, María 195, 199, 207
Sampognaro, Roberto 192–195, 197, 199, 201
San Vitrio 77
Sánchez, Diego 278
Sandía Calada 119
Sandías, Las 35, 41, 118, 119, 120, 121
Sandro 39
Santana, Carlos 71, 119, 121, 126
Santana, Ronald 247
Santomauro, Jorge 90, 143, 161, 164
Santomauro, Walter 161
Santos, Agostinho dos 19
Santos, Checché 18, 20, 21, 22, 59, 100, 102, 121, 126
Sanz, Gaspar 152
Satragni, Beto 299
Saturno, Juan José 138, 160
Scaffo, Nybia 152–153
Scampini, Leonardo 233
Sclavo, Cuque 85
Schellemberg, Jorge 139, 183, 207, 232, 282, 284, 286, 288, 299
Schettini, Roberto 32
Seregni, Líber 164
Serrat, Joan Manuel 80, 146
Servers, Dimervil 80
Sexteto Electrónico Moderno 34, 38, 41, 90, 91, 92, 116, 117
Sfeir, Dahd 116
Shades, The 51
Shadows, The 31
Shakers, Los 28, 32, 38, 39, 40, 41, 44 , 45, 59, 60, 61, 69, 75, 114, 120, 242, 268, 269, 284
Shankar, Ravi 79, 80, 138, 295
Sharma, Romesh 80
Shearing, George 23
Sienra, Vera 74, 88, 96–97, 100, 116, 117, 142, 146, 148, 149–150, 155, 172, 173, 186, 216, 284
Silva (profesor de Germán Reyna) 24
Silva, Cachila 56
Silva, Conrado 51, 52
Silva, hermanos 59
Silva, Manuel 268
Silva, Till 247
Silvano, Arys 268
Silvera, Javier 208
Simon & Garfunkel 138
Simon, Paul 138, 166
Simonal, Wilson 51
Simonel 51
Sinatra, Frank 23, 62
Sindykato, El 47, 118, 119, 148
Siringa 119, 129
Sivuca 150
Sky Point 119
Soca, Ernesto 32, 34, 35, 36, 37, 41, 57, 60, 100, 148, 156
Sol 148
Soliño, Víctor 120
Solitarios, Los 191
Sonora Cienfuegos 89
Sor, Fernando 152

Sosa, Julio 45
Sosa, Luis 58, 60, 62, 63, 64–65, 66, 69, 70, 71, 74, 84, 87, 89, 92, 94, 100, 101, 107, 109, 110, 118, 120, 121, 129, 146, 158, 213, 283, 284, 287
Sosa, Mercedes 44, 45, 78, 141
Spadachino, Arnaldo 43
Spano, Gervasio 31
Spera, Pippo 38, 51, 61, 67–68, 88, 90–91, 98, 99, 102, 110, 132, 138, 143, 149, 150, 151, 155, 156, 157, 162, 174, 176, 182, 191, 195–197, 198, 206–207, 214, 223, 225, 226, 244, 247, 248, 287, 298
Spinetta, Luis Alberto 289
Starr, Ringo 64
Stendhal 212
Sting 248
Stravinski, Ígor 268
Suárez, Artigas 60, 89, 145
Suárez, Luis 60, 62, 69, 89, 145
Suárez, Pocho 60, 89, 145
Sullivan, Michael 81
Szpiro, Marcos 156

Tacuabé 176
Taddei, Claudio 208
Taibo, Beatriz 39
Tamba Trio 23, 24, 62, 63
Tambor 3 102
Tarkus 152, 176
Tavella, Santiago 208
Teatro Folklórico Brasileño 58
Teen Tops 31
Teflón, Renzo 264
Teixeira, Patrício 16
Tejada Gómez, Armando 78
Tejera (Crotofónica Nacional) 108
Tejera, Cacho 204
Telechea, José 276
Tenco, Luigi 44
Teorema 119
Terapeutas, Los 216, 276–277, 279, 298, 299
Texeira, Stella 84
Thielmann, Ringo 59, 189
Titulares do Ritmo, Os 24
TNT 25
Tomas, Antonio 108, 293
Tosar, Héctor 283
Totem 29, 47, 71, 74, 78, 88, 111, 113, 118–119, 120, 121, 122, 123, 137, 145–146, 147, 285, 286
Trasante, Jorge 129, 130, 146, 147, 153, 155, 156–160, 161–162, 170, 187, 216, 259, 264, 283, 295, 296
Travesía 164, 224, 226, 227, 228, 229, 231, 233, 237, 238, 245, 259
Trelles, Paco 191
Tres para el Jazz 147
Tres, Las 272
Trío Burstein 147
Trío Caramelo 247–249, 256
Trío de Cañas Nacional 51
Trío Hugo Fattoruso 32, 60
Trío Los Panchos 17, 25
Trío Nuevo 51
Trio Walter Wanderley 23
Tristano, Lennie 23
Triunfo, Beto 31, 60
Trobo, Carlos 155
Trobos, Eduardo 84
Trochón, Luis 139, 147, 149, 162, 168, 170, 181, 184, 225, 235–237, 263–264, 283, 285, 288
Troilo, Aníbal 45, 77
Troubadours du Roi Baudouin, Les 80

Ubal, Mauricio 88, 168, 175, 208, 260, 263, 265, 284, 295
Ulivi, Fernando 88, 276
Un Real al 69 16
Urbano Moraes 47, 51, 61–63, 66–67, 68, 69, 74, 76, 87, 89–90, 91, 92, 93–94, 97, 98–99, 100, 103, 107, 108, 110, 114, 128–129, 131, 132, 146, 149, 157, 196, 202, 204, 216, 237, 238–239, 244, 245, 247, 248, 256, 258, 259, 268, 269, 272–273, 274, 280, 282, 283, 284, 287, 294, 298, 299
Useta, Eduardo 25, 59, 77–78, 111, 120, 146, 286

Vaeza, Jorge 137, 153
Vals, José Luis 171
Van–Van, Los 248–249
Vartan, Sylvie 44
Vázquez, Eduardo 84
Vázquez, Pepe 93, 99, 102, 147
Vecchione, Carmelo 39
Vega, Carlos 116
Velázquez, Marcos 46
Veloso, Caetano 122, 210
Vendabá 191
Venencio, Walter 114, 224
Vian, Boris 48, 49, 51
Vidal, Mario 102
Vigil, Gonzalo 51, 85
Vigil, Mauricio 51, 85
Viglietti, Daniel 46, 47, 60, 73, 82, 115–116, 117, 121, 122, 144, 189, 232, 264, 282, 285
Vilas, Derby 84
Villarreal, Víctor 18, 20
Viñas, Imilce 93
Viscuso, Darwin 51
Vita, Alfredo «Fredi» 75, 76, 84, 89, 96, 100, 102, 103, 106, 109, 110, 120, 143, 147, 223
Vivaldi, Antonio 48, 51, 128

Weiss, Peter 84
Wels, Andrés 88, 247–249, 276, 284, 299
Wojciechowski, Gustavo «Macachín» 250
Wolf, Alberto «Mandrake» 88, 122–123, 160, 183, 204–205, 208, 216, 230, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 287, 289, 299

Xique–Xique 26, 27

Yábor 57, 147, 148
Yáñez, Ruben 84, 85
Yayo (Ernesto Silveira) 102, 103, 106, 143
Yes 138
Yizmeyián, Gregorio 151, 177, 183
Yofre, Meme 19, 57
Yogan, Ti 80
Yupanqui, Atahualpa 45, 47, 73

Zafhfaroni 291
Zappa, Frank 277
Zimbo Trio 23, 24
Zitarrosa, Alfredo 46, 53, 60, 73, 92, 93, 94, 115, 117, 144, 174, 189, 204, 232, 264, 282, 285
Zócalo 53, 119
Zorrilla, China 85
Zucará, Los 289
Zúñiga, J.A. 282
Zupnik, Bernardo 154

## 2. Índice de composiciones musicales

A desalambrar 73, 116
A felicidade 19
A Hard Days Night 37, 51
A redoblar 168
A ustedes 88
Acacias 227

Adivinanza 227
Al vent 84
All I Want 138
Amándote 58, 281
Amigo lindo del alma 155–156, 158, 160, 191, 281
And I Love Her 37
Anna 88
Aquel payaso 56, 60
Aquel 88
Asiestar 244
Autobeat 250
Autumn Leaves 62
Ayer te vi 120
Baracutanga 58
Biafra 120
Bien de bien 56–57, 65, 69
Blackbird 279
Boléro 14
Brincando com o cavaquinho 17
Bye Bye Blues 17
Caceroleadas [o Ula laes] 164
Campanas de Mar de Fondo 267, 268
Cancioncilla amorosa – Camiones 79
Canción para el tamborero 160
Canción para renacer 143, 168, 185, 190, 217, 238, 239
Candombe de Ana 127
Candombe (Buscaglia/Mateo) 69, 79
Candombe (O. y H. Fattoruso) 69, 114
Candombe-candombe 58
Cantata para alegrar a las hormigas 152
Cantegriles 164
Canto a los soles 214
Cara a cara 243
Carlitos 180, 185
Carnada 244
Carolina 223
Centinela 88, 242
Cielos 225–226
Co-autoría 244
Como el brillo del sol 41
Como un pájaro libre 141, 146
Contra prostitutione 53
Corazones solitarios 214, 247, 266
Corcovado 68, 81
Cristo do Rio 17
Cuando llora la milonga 16
Cuartito azul 14
Cuatro viajes 212
Cuerpo y alma 88, 127, 215
Cheché 58
Chévere 120
Chicalanga 58
**Children's Corner** 50
Danubio azul (An der schönen blauen Donau) 13
De mi pueblo 80, 88, 125, 158
De nosotros dos 88
Delicado 16
Derramaro o gas 17
Descarga 120
Dezoito quilates 17
Doctor gradus ad Parnassum 50
Don Pascual 88–89, 96, 111, 118, 120, 122
Dónde está tu corazón 258
Doralice 68
Downtown 49
Dulce brillo 154
Durazno y Convención 281
Eh, caballero 100, 238
El adiós 133
El airero 206–207, 226
El blues para el bien mío 154, 169, 178, 183, 185, 203
El bolero del verdulero 249
El boliche 153, 179, 185, 186, 192, 203, 207–208, 223, 288
El Chueco Maciel 116
El encuentro 79
El loco 168, 250
El nuevo don Juan 56
El olor del café 88
El pañuelito 14
El son oro scope 206, 210–211, 215, 223
El tango de Ernesto 186
El tiempo 229
Ella allá nº 2 (El baile del oso) 88, 225, 226
Ella allá 225
Entonces 168–169
Entre signos de 255
Era muy piola la mina 120
Esa tristeza 50, 53, 133, 138
Españoletas 152
Espíritu burlón (Jorrín) 273
Espíritu burlón (Mateo) 273
Estoy sin ti 51
Estrella 50
Eu não sou louco 17
Fábula moderna para ser cantada y no olvidada que habla de cómo la luna se rio, del soldado, del Gran Jefe, del que todo lo puede y algunas cosas más 79
Feelin Alright 120
Feelings 81
Feliz cumpleaños 268
Ficción solar 256
1er. movimiento 256
2º movimiento (Las estaciones) 256, 271
Flor de murga 179, 203, 238, 260, 266
Frevo 19
Fue ayer 88, 243, 244
Garota de Ipanema 65
Garota papo-firme 43
Gaspard de la nuit 14
Georgia on my Mind 51, 62
Girl 40–41
Gracias a la vida 162
Guantanamera 63
Have You Seen your Mother, Baby, Standing in the Shadow? 74
Hay veces 118
Hombre 79, 82, 88, 205
I Feel Fine 37
I Saw Her Standing There 37
I Should Have Known Better 33, 37
Igual que ayer 281
Incienso 88
Insensatez 62, 65
Introducción a la Máquina del Tiempo 228
Iracema 21
Jacinta 126, 138, 139, 183, 186, 214, 215
Jambalaya 17
Je suis sans toi 51
José 81, 88, 213–214
Juan, la sirena y el mar 79
La bamba 31, 83
La canción del lago 223
La casa grande 191, 192, 223
La costurera 88
La Création du monde 93
La Chola 88, 129, 135, 158
**La historia en suite de Guli-Guli** 203, 204, 253, 298
La libélula 245
La lluvia cae para todos igual 120
La mama vieja 56, 139, 157, 191, 238, 246
La Máquina del Tiempo 223
La murguita 175
Lago 227
Lalá 63, 129
Las manzanas 117–118, 120
Las sirenas 179
Like a Motherless Child 57
Llama 227
Llanto de mujer 250
Llega el dolor 81
Llorando Estela 288
Lluvia 226, 227
Lo dedo negro 179–180, 242
Los héroes de la pantalla 175
Los olímpicos 281
Lovely Rita 79, 279
Luna de lunes 208
Mpas bwe mpas mangé 80
Malambo 18
Manhã de Carnaval 19
Marabú 120
Margaritas rojas 79, 81, 82, 85, 205

María 195, 207
Marinera Bel 88
Mateo 242
Matinée 88
Mejor me voy 50, 53, 65–66, 132–133, 138, 146, 242, 253
Mensaje de abril 203, 226, 227
Méritos y merecimientos 250
Mi alcoba 120
Mind Projects 88
Mirandomé 241
Mumi 82
Murga pasada de moda 258
Musicasión III 99
Música de la película del mismo nombre 98, 294
Muy lejos te vas 64, 68, 106, 120, 131
Nada 17
Ni me puedes ver 88, 96
Niña 129
No me dan pelota 185
No me molestes 88
No somos nada 17
No tengo palabras 168
No tiene nombre 88
Nombre de bienes 154, 157, 179, 185-186, 190, 208, 223, 232, 277

Norwegian Wood (This Bird Has Flown) 37
O amor em paz 68
O nosso amor 19
Oh mi amigo 39
Oración de espirales 217, 227
Pacífico 120
Palo y tamboril 58
Palomas 169, 203, 238
Papelón 2 88
Paradoja en cuarto menguante 227
Pasatiempo 264
Pata pata 83
Patria 175, 203
Patterns 138
Payada 227
Pedacinhos de céu 17
Penas de sal 79, 83
Pepián Pietrafesa 16
Perfidia 37
Persianas 265
Petrushka 268
Piel de zorro 254
Pippo 90–91, 122, 261
Pirucho 205
Pisa mansinho 17
Polaroid 226, 227
¿Por qué? 88, 135
Presentación de la murga 258
Primera Parte de la Máquina del Tiempo, movimiento A 224
Príncipe azul 79, 90, 122, 146, 203, 246, 280, 295
Qué dirá el Santo Padre 116
Qué me importa 60, 118
Qué te voy a decir 196
Quien te viera 133, 138, 139
Quince abriles 226
Quisiera 132
Quitandinha 17
¿Renée? 242
Retirada 225
Reza 51
Rimedio 'e yuyo 267
Saludenló 208
Samba de Orfeu 19
Señora Diana la vi 132
She's a Woman 37
Si lo supiera mamá 120
Si vieras 79, 207
Siempre tú 39
Siestas de Mar de Fondo 242, 246
Sin tus pestañas 258
Solo he de quedar 120
Somos eras era 271–272
Sonatine 14
Stray Cat Blues 120
Suena blanca espuma 68–69, 120
Sueño del escritor 226, 227
Sueño otoñal 180, 186, 215
Suite para laúd, BWV 996 152
Sympathy for the Devil 120
Take Five 27–28
Tá llorando 82
Te hizo vivir 249
The Dream of the Blue Turtles 248
The Fool on the Hill 77, 95
Tío Ho 101–102
Todo el día 69, 79
Todos hablan por la mañana 118
Todos 120
Tom y Jerry 238
Toma y da 267
Tras de ti 129, 134
Tras tus ojos 88
Tú 41
Tú, sólo tú 17
Twist and Shout 37
Uh, qué macana 125, 214
Un canto para Iemanjá 179
Un canto para mama 156, 190
Una pelota 266
Úpate 267
Uruguay, te queremos 31
Vai por mim 17
Valses nobles et sentimentales 14
Vamos passear no bosque 17
Vê se gostas 16
Victoria Abaracón 216, 226
Voz de diamantes 160
Within You, Without You 79
Y así se va 97
Y hoy te vi 50, 154–155, 160, 296
Yacumensa 58
Yellow River 117
Yes It Is 37
Yo quería ser como vos 88
Yo volveré por ti 68, 120
You've Got to Hide Your Love Away 37
Yulelé 126, 157, 169, 183, 214, 238, 239, 271, 272–273, 280
Zabumba 17
Zamis loin loin 80

## 3. Índice de fonogramas

A buen puerto 155
Al ritmo del cha cha cha 273
Alberto Wolf/El Cuarteto de Nos 88, 287
Baldío 250
Barra limpa 43
Beggar's Banquet 120
Blue 138
Botija de mi país 241–242, 244, 254, 260
Cambio de clima 273
Canciones del asfalto 198
Canciones para el hombre nuevo 115–116
Canciones para No Dormir la Siesta II 79
Candombe 59
Candombe! 59
Candombe del 31 225
Candombes de vanguardia 59
Cansiones barias 168
Circa 1968 70, 75, 159–160
Como el clavel del aire 88
Cuerpo y alma 166, 186, 191–192, 198, 199, 205–208, 212, 214, 223, 226, 227, 228, 230, 232, 242, 250, 288, 297
Chapaqua 79
Debutaca 88
Descarga 118–119

Dos 233
El Disco Kid 88
El viento en la cara 88
Estados de ánimo 270
Estamos rodeados 281
Folk Music of Haiti 80
Folklore afro uruguayo (Investigación musical desde las raíces) 159
La bossa nova de Hugo y Osvaldo 28
La carpeta azul 299
La conferencia secreta del Toto's Bar 39, 69, 114
La Máquina del Tiempo/3er. viaje: Ida (1971–1984) 299
La Máquina del Tiempo/3er. viaje: Vuelta (1983–1988) 299
La Máquina del Tiempo presenta a: Mateo/Mal tiempo sobre Alchemia (1er. viaje) 164, 211, 234, 236, 256, 259–260, 261, 266, 271, 273, 274
La Máquina del Tiempo/La mosca 207, 246, 270–274, 281, 290
La Penúltima Musicasión 282
Magic Time 88
Mateo clásico/volumen 1 298
Mateo & Cabrera 252–253
Mateo solo bien se lame 80, 128, 129, 131–139, 148, 153, 154, 156, 158, 160, 169, 170, 183, 207, 209, 242, 254, 264, 267, 284, 288, 294, 295, 296, 298
Mateo y Trasante 146, 153, 154, 157–160, 170, 185, 191, 198, 207, 213, 254, 264, 274, 296, 298
Mediocampo 226, 235
Misa Luba del Congo 80
Mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón 88
Musicasión 4 1/2 70, 78, 79, 80, 81, 121–123, 125, 131, 137, 145, 146, 148, 159, 294, 295
Ni un minuto más de dolor 226
Nosotras, nosotros 244
Nuestra soledad 96–97
O amor, o sorriso e a flor 68
Para abrir la noche 146
Para espantar el sueño 129, 190, 224–225
Parsley, Sage, Rosemary and Thyme 138
Pelota al medio 217, 288
Peña Rancho Chileno 198
Presentación 191
Qué te voy a decir 88
Refazenda 296
Revolver 36, 47, 79
Rubber Soul 79
Segundos afuera 88
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 79
Siempre son las cuatro 226
7 solistas 265
7 y 3 249, 259, 260
Sosteniendo la pared 175
Sur 58
The Dream of the Blue Turtles 248
Todo depende 88, 153, 180, 214, 242–244, 247, 249, 250, 256, 264
Totem 88, 118–119
Universo '82 175
Varios nombres 88
With a Little Help from my Friends 120
Yellow River 117
Yellow Submarine 76

## 4. Índice de espectáculos musicales

A Buen Puerto 155, 156, 161, 179
Alto Nivel 147
Antología 147
Baile de las Manzanas 117
Beat Show 87
Beat Victoria Concerts 100, 116
Ciclo Divulgación de la Música 147
Conciertos Beat 48–49, 50–54, 60, 61, 66, 70, 77, 92, 95, 97, 131, 147
Concierto Beat (II) 49, 51
Concierto Beat (III) 48, 51
Concierto Beat (IV) 49, 51
Barrocos de Todos los Tiempos/Concierto Beat (V) 51, 53
Concierto Beat (VI) 51
Concierto Beat (VII) 51
Concierto Beat (VIII) 51
Concierto Beat (Feria de Libros y Grabados) 5
Protesta Beat 53, 115
1er.Festival de la Canción Beat y de Protesta 53–54, 61, 70, 108, 115
Sólo para Snobs 54
Conciertos de la Rosa 147
2º Concierto de la Rosa 118
3er. Concierto de la Rosa 147
Concierto Mateo 298
Conciertos del Colibrí 147–148
Conciertos Montevideanos 147
IV Festival de la Canción de Parque del Plata 56
De Ahora y de por Acá 155
Desenchufazo 148
Don Pascual 123, 147
El Duelo 277
El Show de Mateo y Trasante 160–161
El Tango Según Mateo 184–186
Festival de Costa a Costa 56
Festival de la Canción Folklórica de Cosquín 60
Hoy por Hoy 263
Introducción a la Máquina del Tiempo 219, 224
Je-je 248–249
La Escalera 149–150, 209, 298
La Máquina del Tiempo (Anglo) 50, 216, 224, 226, 227–235, 237,238, 241, 243, 249, 253, 259, 298
La Máquina del Tiempo (Circuito Municipal) 237–239, 241, 253, 298
La Máquina del Tiempo (Graffiti) 235, 298
La Máquina del Tiempo (Templo del Sol) 66, 216, 245–247, 248
La Máquina del Tiempo/2 235–237, 253, 298
Los Cuatro Reales 208
Los del Corso a Contramano y las Historias de Guli-Guli 298
Los que Iban Cantando 162, 184
Los que Iban Cantando II 147
Macunaíma 155
Macunaíma II 155
Mateo en Marzo 195
Mateo por Seis 282, 298
Mateo, Los Terapeutas y Fernando Cabrera 277–278, 279
Musicanto 198
Musicasiones 66, 75, 79, 84, 85, 86, 93, 94, 97–100, 101–103, 105, 113, 115, 117, 119, 120, 121, 130, 147, 148, 149, 155, 171, 172, 190, 196, 224
Musicasión 1 98, 100, 102, 293–294
Musicasión 2 98, 100, 102, 117, 120, 129
Musicasión 3 98, 99, 101, 102, 294
Musicasión 4 98, 100–101, 102, 128, 150, 294
Nosotros Tres 161
Prairieville (festival) 100
Primer Concierto de Galpomúsica 95
1er. Festival del Sol 130, 148

Recital de Música Afro-Americana 148
Recitales Mateo 152, 176, 184
Rock en Las Piedras 148
Segundo Festival Nacional de la Música y la Canción Beat 118
Seis Recitales en Una Noche 148
Tenino (festival) 100
Todo Depende 256–257, 265
Todo Depende de la Máquina del Tiempo 50, 257–259
Tresbigotres Más Uno y una Mosca Más 196–198
Tresbigotres y una Mosca 195–197, 223, 270, 298
Un Adiós para el Tamborero 162
Wight (festival) 100, 106
Woodstock (festival) 57, 97, 100, 106

## 5. Índice de obras teatrales

Circo de sueños 164
Chau Che 85
El canto del fantoche 84, 85
Fuenteovejuna 84, 293
La calesita rebelde 247
Liberdade, liberdade 84, 85, 96, 101, 109
Morte e vida severina 85
Paparruchas 114
Punto y coma, el que no está se embroma 131
Sin ton ni son 84
Teatro Beat 53
The Knack... or How to Get It 51

## 6. Índice de películas

Blow Up 43
Concierto para Bangladesh 128
Chapaqua 79
Dos hombres y un armario (Dwaj ludzie szafa) 150
Escala Musical 39
Gimme Shelter 148
Llegan los Beatles 32
Oceania 142, 144
One Flew over the Cuckoo's Nest 168
Orfeu negro 19
Siddhartha 80, 127
Sola 154, 296
Windows in Time 142

## 7. Índice de programas radiofónicos

Acromúsica 44
Ahí Viene el Tranvía 53, 74
Buena Música para Pasar el Rato 44
Constelación 89
Dedique su Disco 44
Desfile de Popularidad 44
Discodromo 73
El Club de Los Gatos 38
La Nave de los Locos 270
Nuevo Mundo 73
Señoras y Señores 116
Sonido Nacional 248

## 8. Índice de programas televisivos

Batman 35
Cosmos 234
Discodromo 44, 53, 70, 73–75, 78, 79, 96, 118, 131, 159, 174
El Correcaminos 238
El Pájaro Loco 238
El Show del Mediodía 74, 75
Galas Manzanares 74
Gente Joven 74, 96
La Gente 53, 74
Musicasión 74, 153
Telecataplum 294

1

**1.** La primera foto de Mateo. En el Parque Rodó con Silvia López, su madre.

**2.** Eduardo y Carlos Mateo.

**3.** «Recuerdo escolar», Escuela Juan Zorrilla de San Martín, 1953. (*Foto Palumbo*)

2

3

1. La familia López solía fletar un ómnibus para viajar en bloque a Solís de Mataojo. En esta foto, entre tíos y primos de Eduardo, aparece su padre Manuel, su abuela materna Manuela y, de lentes, su hermano Carlos.
2. Mateo entre su madre, su tía Yolanda, sus hermanos y primos.
3. Los López en Solís de Mataojo. Mateo aparece a la izquierda, cortado.

1

2

3

1

3

2

1. El núcleo familiar: el padre, la abuela, Eduardo, Carlos, Teresa y la madre.
2. Carlitos al pandero, Teresa bailando, Eduardo con el tambor chico.
3. En Carnaval: Manuel Mateo (de mujer) y una vecina.

1

2

3

1. En onda con la era Elvis. (Hacia 1956)
2. Junto a un amigo, Carlitos con la guitarra y Eduardo con el pandero.
3. Eduardo, una prima, Teresa y Carlos.

1

2

3

***O Bando de Orfeo***

1. Ensayando: Chiquito, Mateo, Arnoldo, Villarreal y Cheché Santos.
2. Canta Chiquito Facal.
3. Canta Cheché.

1

1. O Bando de Orfeo en el club Layva.
2. Con la barra del boliche de la vecindad.
3. Mateo con Los Halcones Negros. Parado a la izquierda, Germán Reyna.

2

3

1

2

1. Con el saxofonista Yiye Olivera en Bonanza. (Julio de 1965)
2. Con Nancy Charquero. (1963)
3. Actuación en Blumenau, Santa Catarina, Brasil. A partir de la izquierda: Mateo, Marciabelli, trombonista y contrabajista brasileños no identificados, Aníbal «Conejo» Cisneros, Gonzalo Cortese, Jorge Alcaraz y Popovski. (Probablemente agosto de 1964)

3

1

2

1. Con la guitarra Del Vechio marrón de brazo ancho que trajo de San Pablo Mateo empezó a establecerse como músico profesional. (fines de 1964, principios de 1965)
2. Músicos de la noche. En batería, Jorge Alcaraz.
3. En batería, Jorge Alcaraz. La guitarra que usa Mateo es la que le fue regalada por Yizo Prestes, hacia 1965. Mateo la usó en Los Malditos y El Kinto, y la perdió en Argentina en 1970.

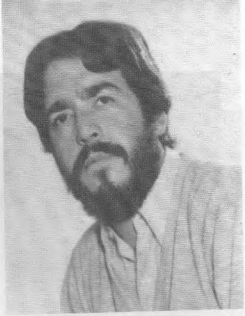
3

***Fotos promocionales de** The Knights **en su etapa de transición hacia El Kinto. (probablemente primavera de 1967)***

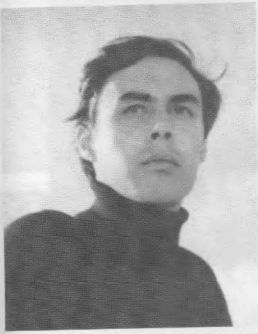
Rada, Mateo, Luis Sosa, Walter Cambón, Miguel Mattos.

***Fotos promocionales de** The Knights **en su etapa de transición hacia El Kinto. (probablemente primavera de 1967)***

1



2



3

4

***De la tanda de fotos promocionales de The Knights en su última etapa. (probablemente primavera de 1967)***

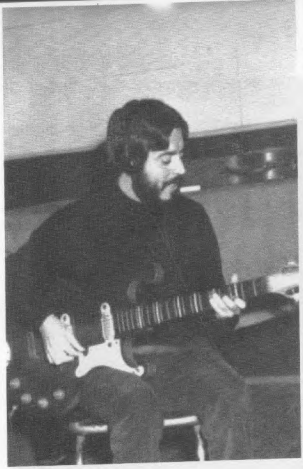
1. Ruben Rada.
2. Mateo.
3. Walter Cambón.
4. Luis Sosa.

5

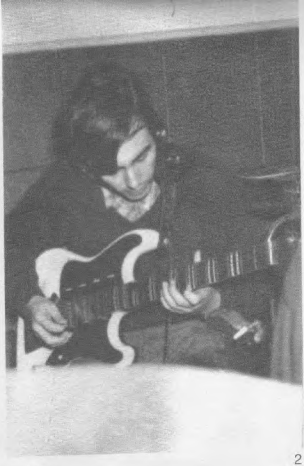
5. Diane Denoir (foto utilizada en la promoción del primer Concierto Beat. *Foto: Jorge Damseaux.*)

*El Kinto Conjunto. Formación original. (1967)*

***El Kinto Conjunto grabando en Sondor. Formación original, 1967. Rada, Mateo, Cambón, Lagarde, Sosa. (1967)*** (Nótese que el bajo eléctrico de Lagarde era artesanal, armado con un brazo de contrabajo acústico. La batería todavía dice «The Knights».)



1



2

***El Kinto Conjunto.***

1. Mateo.
2. Walter Cambón.
3. Antonio «Lobo» Lagarde.
4. Rada y Luis Sosa.

3

4

1

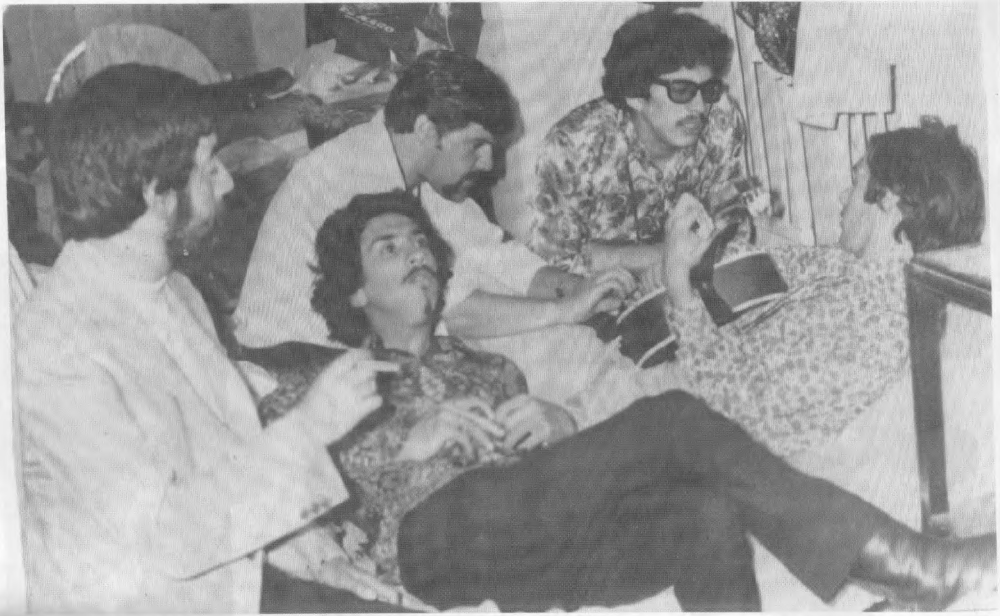
2

1. Horacio Buscaglia, Verónica Indart, Mateo. (1967 o 1968)
2. Urbano y Mateo en una presentación de El Kinto. (1968 o 1969)
3. El Kinto acompañando al mago Michel en Tabú, 1969. Se ven Chichito, Urbano y Mateo. (*Foto Biarritz*)
4. Cambón, Mateo y Alfredo Vita en el intervalo de una actuación de El Kinto. Vita, que venía del medio de música tropical, no tenía ropas «*beat*», y Mateo le prestó su viejo traje de Los Malditos.

Página siguiente: ***El Kinto (última formación). Mateo, Chichito, Urbano, Sosa, Cambón. (1968 0 1969)***

3

4

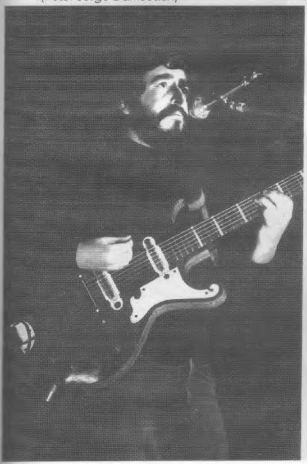


1

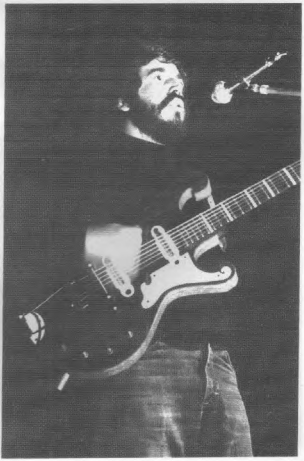
1. Verónica Indart en una **Musicasión**. Acompañan Mateo, Luis Sosa, Alfredo Vita y Chichito Cabral.

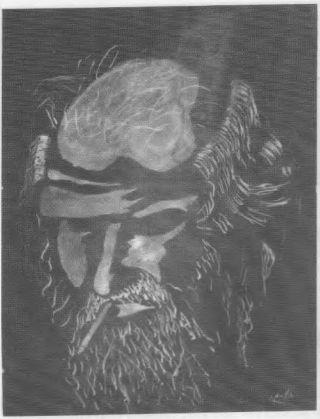
2 y 3. Mateo en una **Musicasión**. (*Foto: Jorge Damseaux*)

2



3





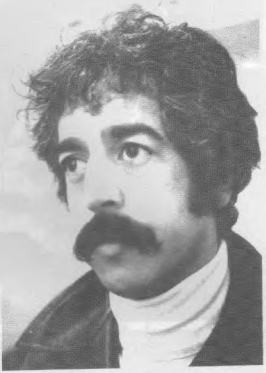
1

1. Según su novia Nancy, Mateo sentía una profunda admiración por este músico callejero, y le hizo este retrato hacia 1966-1967.
2. Mateo y Reinaldo. (Buenos Aires, 1970)
3. Entre personajes no identificados están Mateo, Reinaldo y Urbano. (1968 o 1969)

2

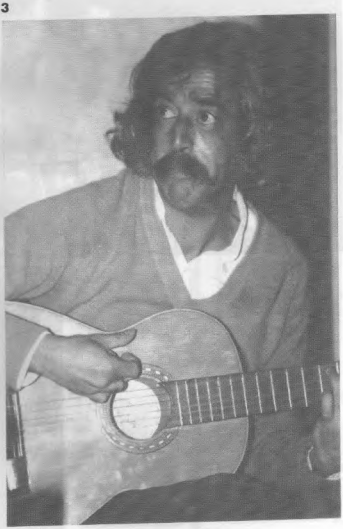
3

1

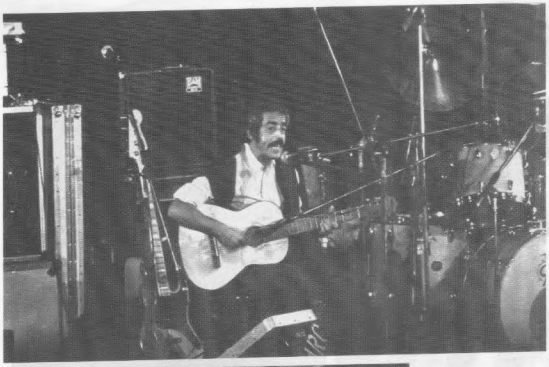


2

3

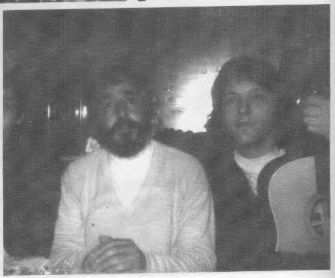


1. Foto de tapa de **Mateo solo bien se lame**. (1971) (*Foto: René Petit*)
2. (1973) (*Foto: Rodolfo Fuentes*)
3. (fines de los 70, principios de los 80)



1

2



3

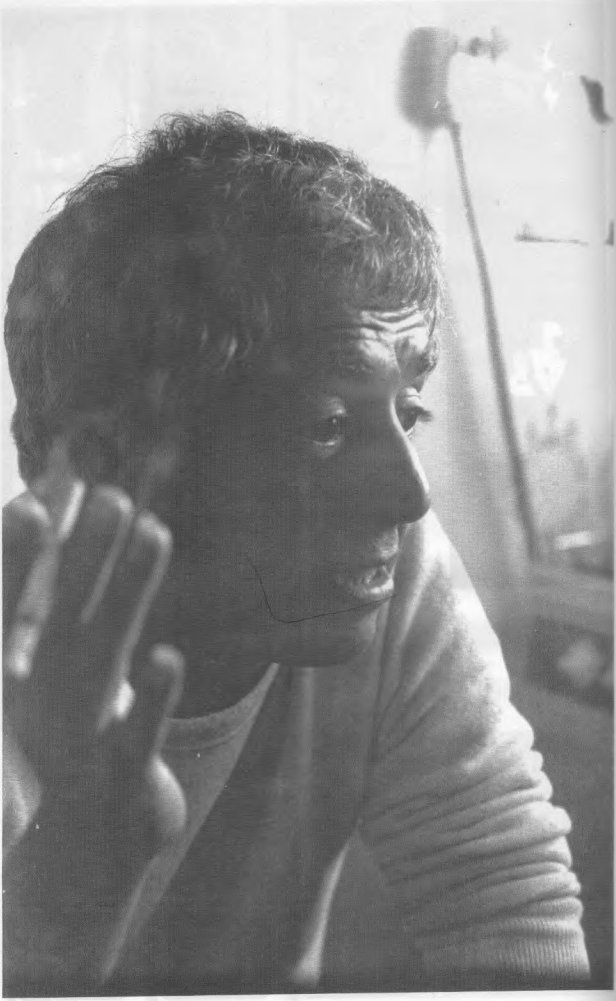
1. En el recital de Opa en el Cine Plaza, abril de 1981. Medio escondido atrás del brazo de la guitarra está Osvaldo Fattoruso. A partir de esta foto se hizo el dibujo de tapa de **Botija de mi país**. (*Foto: Rodolfo Fuentes*)
2. Durante la grabación de 'La casa grande' en Sondor. Osvaldo Fattoruso, Mateo, Hugo Fattoruso y Eduardo Márquez. (1981)
3. «*Hubo algo así como de San Mateo*». Con Jorge Nasser en la conferencia de prensa de sus actuaciones en Buenos Aires, marzo de 1983.

1. **Tresbigotres y una mosca,** La Candela, marzo de 1982. Buscaglia, Mateo y Pippo. *(Foto: Gustavo Barone)*

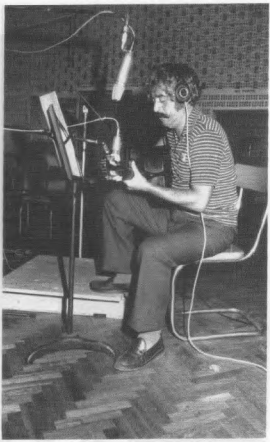
2. La entrevista con Mateo realizada por Jaime Roos y Mario Marotta, en la casa de éste, en enero de 1983. (ROOS & MAROTTA, 1983) (*Fotos: Mario Marotta*)

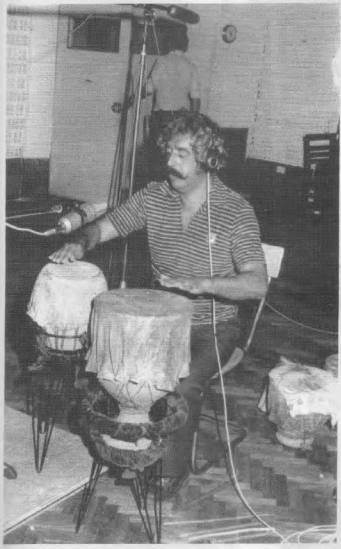
1

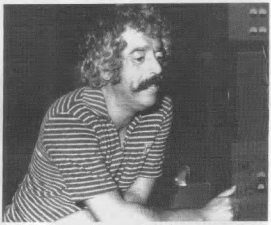
2



(Enero de 1983) (*Foto: Mario Marotta*)







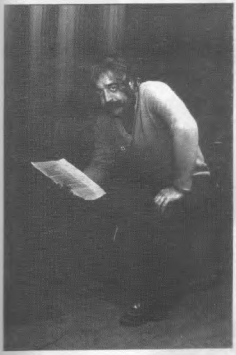
***Mateo en Sondor grabando 'El son oro scope' (última sesión de grabación de*** *Cuerpo y alma)*. *Los tambores de cerámica fueron construidos por Pirucho (Homero Diano). (6 de febrero de 1984)*

Página siguiente: La Máquina del Tiempo ***del Anglo: Alberto Magnone, Mateo, Walter «Nego» Haedo, Gustavo Etchenique, Travesía (Mariana Ingold, Flavia Ripa y Estela Magnone), Jaime Roos y Gastón Contenti. (julio de 1984)***
(*Foto: Mario Marotta*)

1

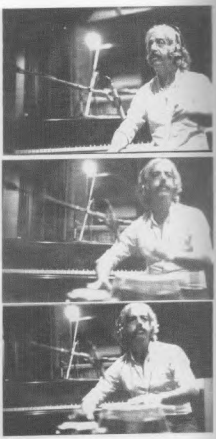
3

2

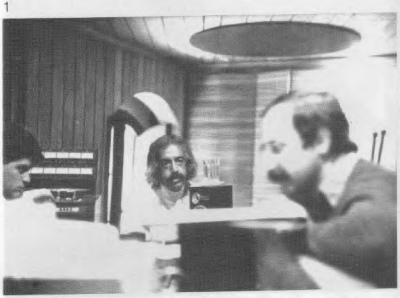


1. Jaime Roos y Mateo haciendo 'Palomas' en un asado en casa de unos amigos. (fines de 1982)
2. La grabación de 'Victoria Abaracón', en La Batuta. (1984) (*Foto: Mario Marotta*)
3. Con el Trío Caramelo: Danilo Iglesias, Andrés Wels y Pirincho Irigoyen. (1986)

2, 3 y 4



1



***Grabación de** Todo depende**, de Mariana Ingold, en el estudio La Batuta (otoño de 1986)** (Fotos: Ricardo Villasaes)*

1. Con Hugo Jasa y Leo Masliah.

2, 3 y 4. Tocando su combinación de bongó y baián en 'Co-autoría'.

5. Con Hugo Jasa. Adelante y completamente fuera de foco, el autor de este libro.

5

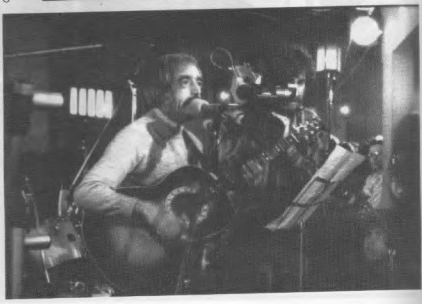
DATA



**Contacto original de la tanda de fotos para el afiche y la promoción de** *Todo depende de la Máquina del Tiempo*, **con Mariana Ingold. (31 de julio de 1987)** (Fotos: Mario Marotta)

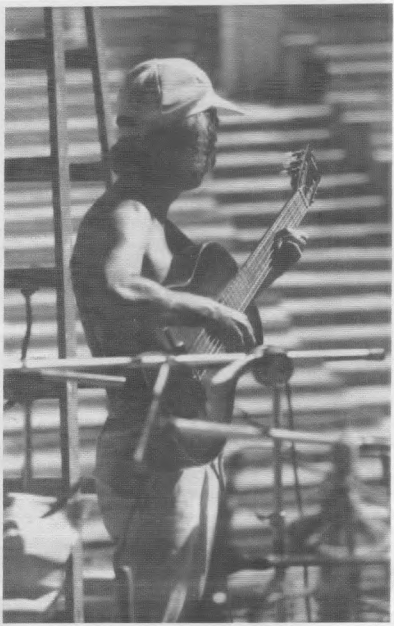
1

2



3

1. En el espectáculo de lanzamiento de **Todo depende**: Mateo y Mariana Ingold (Teatro Circular, julio de 1987) (*Foto: Jorge Vidart*)
2. Mateo en sus tardes de ocio solía frecuentar los estudios de grabación para encontrarse con los demás músicos y pasar el rato. Acá está en La Grabadora, mediados de 1988. (*Foto: Osvaldo Fattoruso*)
3. Grabación de los *clips* de Mateo para el video **Los músicos** por la tonada producido por CEMA, dirigido por Laura Canoura. (Café La Barraca, 1989)



1

***El espectáculo del Teatro de Verano. (31 de enero de 1989)***
(*Fotos: Enrique Weitzner*)

1. En la prueba de sonido.
3. Haciendo 'Campanas de Mar de Fondo', con Fernando «Lobo» Núñez, Manuel Silva, Mariano Barroso, Mariana Ingold y Arys Silvano.

2

3

1

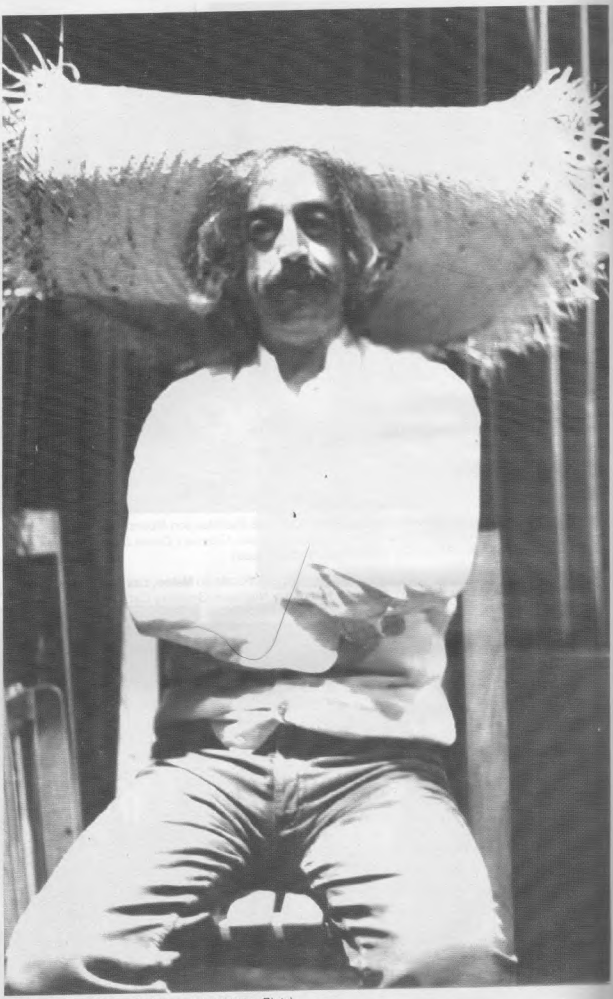
2

3

1. En El Circo, en presentación alternada con Los Terapeutas, se juntaban todos al final para hacer el 'Yulelé'. Con Urbano. (diciembre de 1989) (*Foto: Enrique Weitzner*)
2. Con Diego Ebbeler y Hugo Fattoruso. (1988 o 1989) (*Foto: Enrique Weitzner*)
3. Foto para la tapa del casete de aniversario de La Barraca. Adelante: Daniel Magnone, Lobo Núñez, Chabela Ramírez y Manuel Silva. Segunda fila: Mayra Hugo, Begoña Benedetti, Mateo, Osvaldo Fattoruso, Mariana Ingold (de espaldas), Alberto Magnone y Coco Fernández. Tercera fila: el mozo, Jorge Galemire, Andrés Recagno, Elena Magnone, Diego Ebbeler, Leonardo Amuedo, Rolando Fleitas, Nego Haedo, Luis Restuccia y Mariano Barroso. Atrás: Marcelo Varela, Gustavo Ripa, Flavia Ripa y Gustavo Etchenique. (1989) (*Foto: Enrique Weitzner*)

Foto para la promoción de **El Duelo**, con Los Terapeutas. Los duelistas son Alberto «Mandrake» Wolf y Mateo, y los padrinos Alejandro Roca, Wilson Negreyra, Gonzalo Gravina y Daniel Jacques (Luis Jorge Martínez faltó a la sesión). (marzo de1990) (*Foto: Hugo Jacques*)

Posiblemente la última foto en que aparece Mateo. Para el espectáculo **Mateo, Los Terapeutas y Fernando Cabrera**. Jacques, Mateo, Martínez, Mandrake, Negreyra, Gravina y Cabrera (Roca faltó a la sesión). (abril-mayo de 1990) (*Foto: Hugo Jacques*)



Otoño de 1986. (*Foto: Guilherme de Alencar Pinto*)

EDUARDO MATEO (1940-1990) es un ejemplo clásico de *artista adorado por los artistas*. Veinte años antes de su muerte ya constituía una leyenda para varios músicos montevideanos y para un sector del público interiorizado con su obra y figura. En la actualidad, la admiración que cosechan sus canciones está intacta y crece, con la «Máquina del Tiempo» (máquina de justicia) de su lado. Este libro se concibió por el musicólogo brasileño Guilherme de Alencar Pinto como una responsable biografía de Mateo, y terminó siendo (a mi modesto entender) un acto de justicia, sólido monumento, prodigio de montaje testimonial, reflexión sobre la esencia del arte, novela desgarradora, pieza infaltable de la genuina historia de treinta años de música uruguaya, inesperada clave para la comprensión sociológica de los años sesenta. Se podrían agregar comentarios y elogios, pero prefiero sintetizar diciendo que *este* es el libro que durante años he querido leer.

*Jaime Roos*

*FUNDADO en 1983, el Taller Uruguayo de Música Popular vino desarrollando una ininterrumpida labor de enseñanza, de promoción de actividades culturales y de investigación en lo que se refiere a métodos didácticos específicos para la música popular. Nos enorgullecemos de inaugurar Ediciones del TUMP, nuestra rama de publicación de libros, con el relanzamiento de* ***Razones locas****, de nuestro colega Guilherme Pinto. Esta obra capital para el conocimiento de la música nacional ha tenido una excelente acogida de público, agotándose prontamente. Esta nueva edición, ampliada y actualizada, conmemora, además, los 55 años del nacimiento de Eduardo Mateo, cumplidos el 19 de setiembre de 1995.*

TUMP

Foto: Yamandú Roos

**El Autor**

**Guilherme de Alencar Pinto (San Pablo, 1960) reside en Montevideo desde 1986. Estudió música desde los once años, especialmente con Hans-Joachim Koellreutter (composición, armonía, contrapunto, análisis y dirección orquestal), Coriún Aharonián (composición) y en cinco de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Tuvo también formación como técnico de cine, habiendo desempeñado funciones diversas en cortos y largometrajes profesionales (en Brasil y en Francia) y dirigido tres películas en súper-8. Como periodista ha colaborado con notas sobre música para varios medios uruguayos, principalmente Brecha, La Hora y Zeta. Es productor artístico y arreglador, habiendo trabajado especialmente en grabaciones junto a músicos uruguayos de su misma generación, como Mariana Ingold, Jorge Schellemberg, Fernando Ulivi, Debutaca, Guillermo Lamolle, Asamblea Ordinaria, Edith Mercader y Ney Peraza. Coorganizó los Talleres Latinoamericanos de Música Popular realizados en Brasil, Bolivia y Colombia, y es docente de lectoescritura y teoría musical en el Taller Uruguayo de Música Popular. Este es su primer libro publicado. ■**